

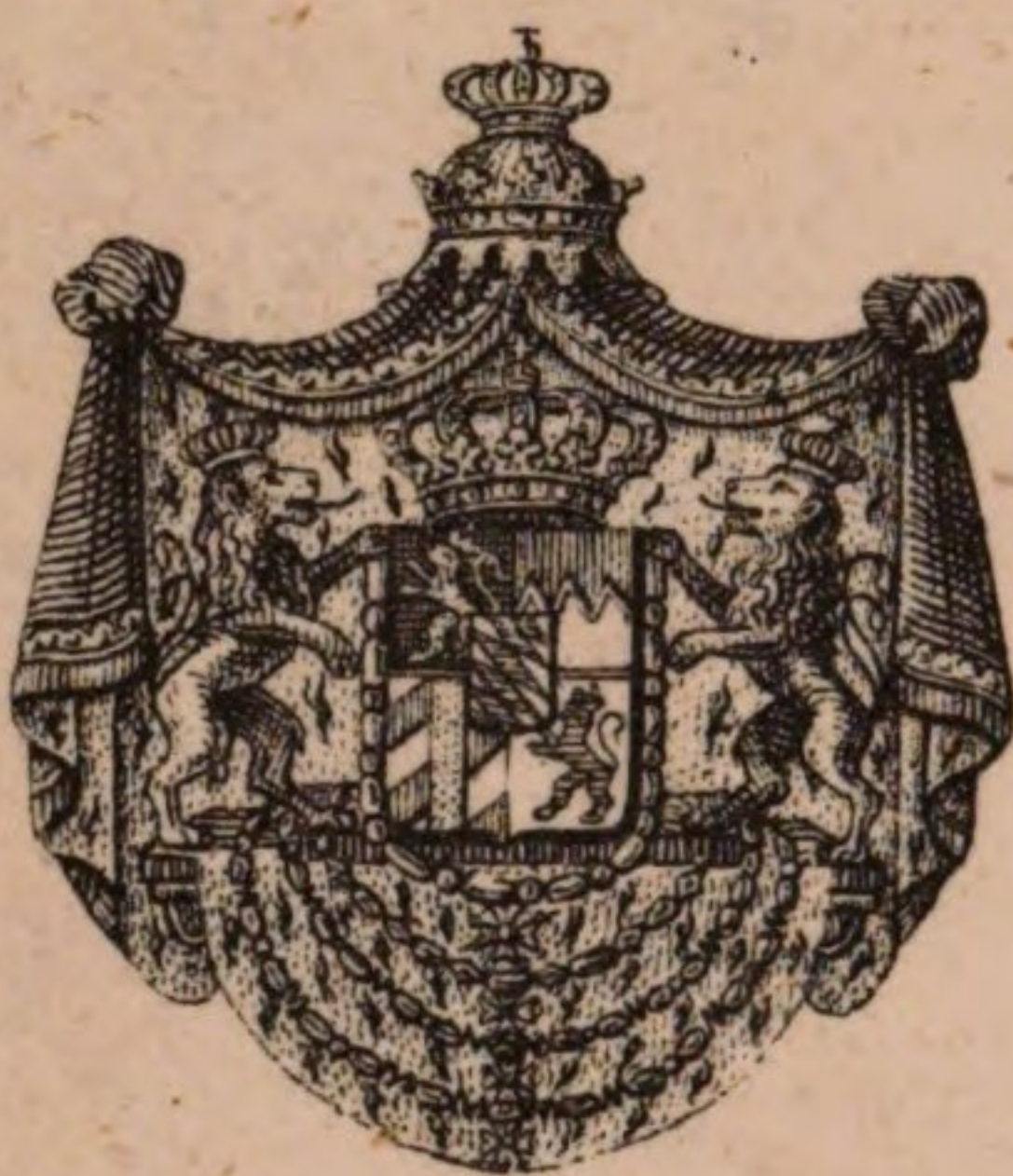
Mus. Th.

3693

Mus. Ph.

3693.

Wiss. H. B.



BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Kleine

Harmonie-*Lehre*

für

Liebhaber und Freunde der Tonkunst

und

zunächst für Schul-Präparanden

VON

H. B. Wiss,

Lehrer der Musik an der Königl. Studienanstalt zu Speyer.

Speyer.

Verlag von *G. L. Lang.*

1844.

341. 83.

Klein

Sammlung

für

Lehrer und Freunde der Tonkunst

und

zumeist für Schul-Praktikanten



Speyer.

Verlag von G. J. F. F. F.

Druck von F. Kranzbühler.

Seiner Hochwürden

dem

Herrn Herrn

J. R U S T,

**Doctor der Theologie und Philosophie, Königl. Bayer.
Consistorial-Rathe etc. etc. in Speyer,**

hochachtungsvoll gewidmet

vom Verfasser.

Seiner Hochwürden

dem

Herrn Herrn

J. H. U. S. T.

Doctor der Theologie und Philosophie, Königl. Bayer.
Consistorial-Rathe etc. etc. in Speyer,

hochachtungsvoll gerichtet

vom Verfasser.

Vorrede.

Es wird wohl nicht leicht Jemand auf die Idee kommen, über die Lehre der Harmonie etwas Neues schreiben zu wollen, wesshalb ich mich im Voraus gegen eine solche Anmassung verwahren muss; denn was die Matadoren Fuchs, Marpurg u. a. m. schon darüber geschrieben, steht fest, und konnte von unseren neueren Theoretikern nur durch passende Beispiele mehr erläutert werden.

Was mich eigentlich bewogen, diese Anleitung über Harmonielehre niederzuschreiben, ist, dass ich nie ein Werkchen in der musikalischen Literatur fand, das so ganz nach meiner Ansicht für den Liebhaber dieser Kunst gepasst hätte; entweder waren die Werke zu umfassend, gross, und demnach auch zu theuer, oder sie waren zu klein und enthielten auch nicht einmal das Wissenswürdigste.

Ich schrieb diese Anleitung so, wie ich sie meinen Schülern beim Unterrichte vortrage, und bin der festen Ueberzeugung, dass diejenigen, welche die Musik aus Liebhaberei treiben, Alles darin finden werden, was sie eigentlich wissen sollen, und jenen, welche die Harmonie als Wissenschaft studiren wollen, wird diese Anleitung eine gute Vorschule zu den grössern Werken, besonders eines: André, Fink, Marx, Gottf. Weber, Schilling u. s. w. sein.

Mit dem herzlichen Wunsche: „dass dieses Werkchen den Freunden der Tonkunst belehrend und nützlich sein möge,“ empfehle ich es noch besonders einer freundlichen und nachsichtsvollen Aufnahme und Beurtheilung.

Speyer im Juni 1844.

DER VERFASSER.

Inhalts-Verzeichniss.

Kapitel I.

	Seite
§. 1. Von den Intervallen	1.
§. 2. Ganze oder selbstständige Intervalle	2.
§. 3. Zergliederte Intervalle	4.
§. 4. Umkehrung oder Versetzung der Intervalle	7.
§. 5. Stamm- und abstammende Intervalle	11.
§. 6. Consonirende und dissonirende Intervalle .	11.

Kapitel II.

§. 7. Von den Tonleitern	13.
§. 8. Diatonische Dur-Leiter	15.
§. 9. Diatonische Moll-Leiter	18.
a) Melodische Moll-Leiter	} 21.
b) Harmonische Moll-Leiter	
§. 10. Die chromatische Tonleiter	22.
§. 11. Die chromatisch-enharmonische Tonleiter .	23.

Kapitel III.

§. 12. Von den Tonarten	24.
§. 13. Haupt- und Nebentonarten	24.
§. 14. Parallel-Tonarten	25.

	Seite
§. 15.	Vorzeichnung der Tonarten 25.
§. 16.	Verwandtschaft der Tonarten 27.
§. 17.	Verschiedenheit der Verwandtschaft 27.
§. 18.	Charakter der Tonarten 29.
§. 19.	Von den alten oder Kirchentonarten 30.

Kapitel IV.

§. 20.	Von den Accorden 34.
§. 21.	Haupt- oder Grundaccorde 35.
§. 22.	Vom Dreiklange 35.
§. 23.	Verschiedenheit des Dreiklanges 35.
§. 24.	Verdopplung der Intervalle des Dreiklanges 40.
§. 25.	Verschiedene Lagen des Dreiklanges 41.
§. 26.	Enge und weite Lagen des Dreiklanges . . 41.
§. 27.	Fortschreitung der Dreiklänge 42.
§. 28.	Verschiedene Arten der Stimmführung bei den Dreiklängen 43.
§. 29.	Vom Querstand 45.
§. 30.	Bezifferung des Basses 46.
§. 31.	Vom Sext-Accorde 48.
§. 32.	Vom Quartsext-Accorde 51.

Kapitel V.

§. 33.	Vom Septimen-Accorde 53.
§. 34.	Verschiedene Lagen des Septimen-Accords 56.
§. 35.	Umkehrung des Septimen-Accords 59.
§. 36.	Vom Quintsext-Accorde 59.
§. 37.	Vom Terz-Quart-Sext-Accorde 61.
§. 38.	Vom Secund-Quart-Sext-Accorde 64.
§. 39.	Generalbass-Regeln 67.

Kapitel VI.

	Seite
§. 40. Vom Non-Accorde	71.
§. 41. Kleine, grosse und übermässige Non-Accorde	72.
§. 42. Umwendung des Non-Accords	73.
§. 43. Verminderte Non-Accorde	78.
§. 44. Vom Cantus firmus	80.

Kapitel VII.

§. 45. Von dem Vorhalte	83.

Kapitel VIII.

§. 46. Durchgangstöne oder Durchgänge	86.

Kapitel IX.

§. 47. Uebermässige Sext-Accorde	88.
§. 48. Vom übermässigen Quartsext-Accorde . . .	89.
§. 49. Vom übermässigen Quintsext-Accorde . . .	90.
§. 50. Vom Undecimen-Accorde	91.
§. 51. Vom Terzdecimen-Accorde	93.

Kapitel X.

§. 52. Von der Modulation und Ausweichung . .	95.
§. 53. Ausweichung mittelst des Dominanten-Accords	96.
§. 54. Ausweichung durch enharmonischen Tonwechsel	98.
§. 55. Ausweichung durch den grossen Non-Accord	99.
§. 56. Ausweichung durch den kleinen Non-Accord	99.
§. 57. Ausweichung durch den aus dem grossen Non-Accord hergeleiteten Septimen-Accord	100.

	Seite
§. 58. Ausweichung durch den verminderten Non- Accord	100.
§. 59. Ausweichung mittelst des verminderten Dreiklangles	101.
§. 60. Ausweichung mittelst des Dreiklangles, wenn sich derselbe entschieden von der vorigen Tonart trennt	101.
§. 61. Ausweichungen an einen einzelnen Ton ge- knüpft	102.
§. 62. Vom Schluss und Trugschluss	103.
§. 63. Vom Orgelpunkte	106.

KAPITEL VIII.

KAPITEL IX.

KAPITEL X.

Kapitel I.

§. 1.

Von den Intervallen.

Intervall oder Zwischenraum nennt man die Entfernung von einem gegebenen Tone zu einem andern, über oder unter ihm liegenden Tone.

Die Intervalle werden nach der Zahl und Grösse der zwischen einem und dem andern liegenden Stufen abgezählt. Wenn z. B. *c* der erste Ton ist, so ist *d* der zweite, *e* der dritte, *f* der vierte u. s. w.

Die Stufen der Intervalle werden gewöhnlich in lateinischer Sprache benannt; so wird z. B. *c* der erste Ton: *Prim*, *d* der zweite: *Secund*, *e* der dritte: *Terz*, *f* der vierte: *Quart*, *g* der fünfte: *Quint*, *a* der sechste: *Sext*, *h* der siebente: *Septime* und *c* der achte: *Octave* genannt.

Sonach wäre die Entfernung vom ersten zum dritten Tone eine *Terz*, ebenso die Entfernung vom zweiten zum vierten, vom dritten zum fünften u. s. w.

Erweitert man auf diese Weise die Tonentfernungen, so erhält man die Intervalle der *Quarte*, *Quinte*, *Sexte*, *Septime* und der *Octave*.

Jeder Ton kann erste Stufe oder *Prim* sein, und nach ihm müssen dann die andern abgezählt werden.

Die Intervalle werden eingetheilt in *ganze* oder *selbstständige*, und in *zergliederte*,

§. 2.

Ganze oder selbstständige Intervalle.

Die Anzahl der ganzen Intervalle wird durch das diatonische Tongeschlecht*) bestimmt. Jede Stufe, mit welcher man zu zählen beginnt, heisst: *Prime*,

die 2te — *Secunde*,

„ 3te — *Terz*,

„ 4te — *Quarte*,

„ 5te — *Quinte*,

„ 6te — *Sexte*,

„ 7te — *Septime*, und

„ 8te — *Octave*.

Prime. Secunde. Terz. Quarte.

1. 1. 2. 1. 3. 1. 4.

Quinte. Sexte. Septime. Octave.

1. 5. 1. 6. 1. 7. 1. 8.

*) Das diatonische Tongeschlecht enthält die sieben Tonstufen von c bis h, gleichviel von welcher anfangend.

In der Regel pflegt man nur bis zur achten Stufe — *Octave* — zu zählen, weil die Neunte — *None* — eigentlich nur eine um acht Stufen erhöhte *Secunde*, die Zehnte — *Decime* — eine um acht Stufen erhöhte *Terz* u. s. w., ist.

Da es jedoch Fälle gibt, wo man bestimmt bezeichnen muss, welche *Secunde*, oder *Terz*, oder *Quarte* die nächstliegende oder die erhöhte, so folgen hier noch die weiteren Benennungen.

Die 9te	heisst	<i>None</i> ,
„ 10te	—	<i>Decime</i> ,
„ 11te	—	<i>Undecime</i> ,
„ 12te	—	<i>Duodecime</i> ,
„ 13te	—	<i>Terzdecime</i> ,
„ 14te	—	<i>Quartdecime</i> und
„ 15te	—	<i>Quintdecime</i> .

None.	Decime.	Undecime.	Duodecime.

1. 9.	1. 10.	1. 11.	1. 12.

Terzdecime.	Quartdecime.	Quintdecime.

1. 13.	1. 14.	1. 15.

Die Intervalle werden immer aufwärts, d. h. von unten nach oben gezählt, im Gegenfalle wird das Beiwort „unter“ beigesetzt, z. B. *Unterterz*, *Unterquinte* u. s. w.

§. 3.

Zergliederte Intervalle.

Die zergliederten Intervalle sind nähere Bestimmungen der ganzen, in Betreff ihres verschiedenen Abstandes, und heissen dann entweder: *reine, kleine, grosse, übermässige* oder *verminderte*, das heisst:

Jedes Intervall ist der Veränderung fähig, insofern einer von zwei Tönen durch $\sharp$ erhöht, oder durch b erniedrigt, oder beide zugleich verändert werden können. Die *Terz* z. B. $c-e$ kann verändert werden in $cis-e$, oder $c-es$, oder $cis-es$; — die *Quart* $c-f$ kann verändert werden in $cis-f$, in $c-fis$ u. s. w.

Daraus sieht man klar, dass der Name *Secund, Terz* oder *Quart* u. s. w. nicht immer genügt, indem er das Intervall nur im Allgemeinen, nicht aber im Besondern die Grösse der Stufen genau bestimmt; dazu werden die näheren Bestimmungswörter: *klein, gross, übermässig, vermindert, doppeltvermindert* u. s. w. gebraucht.

Als allgemeine Regel gilt:

Jede nächstgelegene Stufe beträgt einen halben Ton:

gross ist um einen halben Ton grösser, als *klein*;

übermässig ist um einen halben Ton grösser, als *gross*;

klein ist um einen halben Ton kleiner, als *gross*;

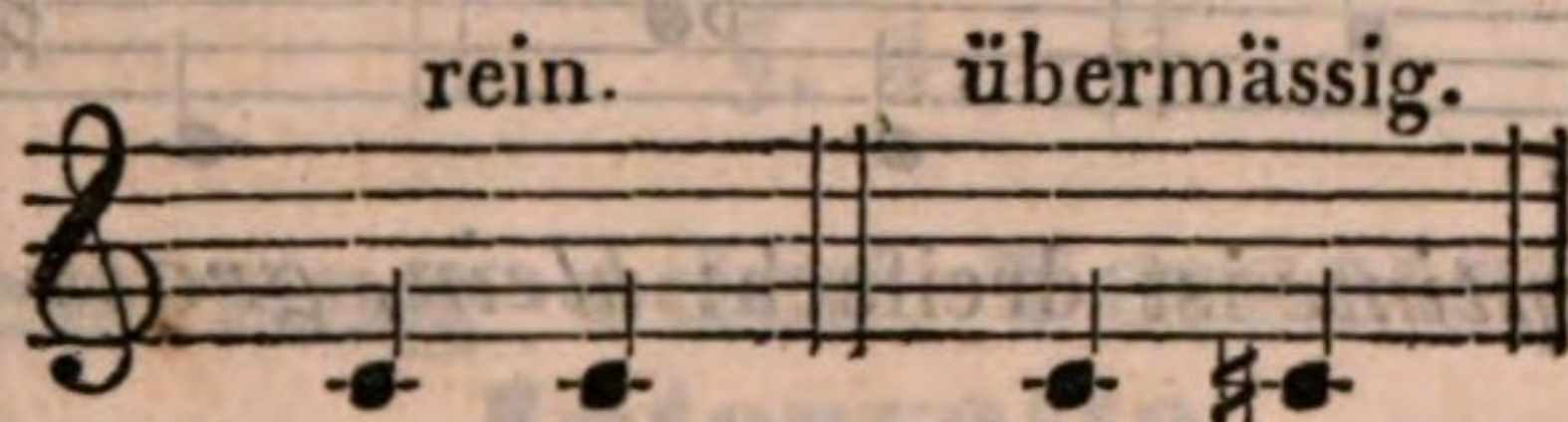
vermindert ist um einen halben Ton kleiner, als *klein*;

doppeltübermässig ist um einen halben Ton grösser, als übermässig;

doppeltvermindert ist um einen halben Ton kleiner, als vermindert, und

Die *Prime* ist genau genommen kein Intervall, weil sie mit keinem vorhergehenden Tone verglichen werden kann; doch macht sie die Theorie der Musik in sich selbst zu einem solchen, insoferne sie ihr eine Veränderung ihrer selbst gewährt.

Die *Prime* ist zweifach: *rein* und *übermässig*.



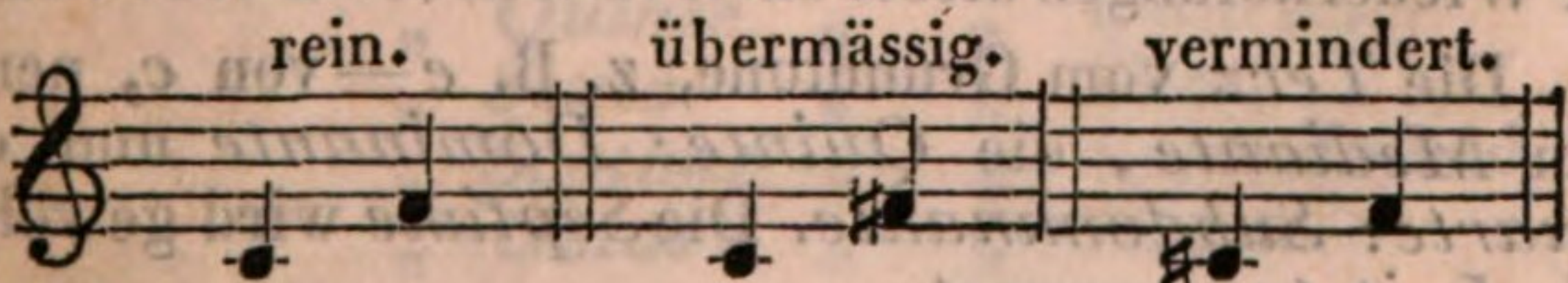
Die *Secunde* ist dreifach: *gross*, *klein* und *übermässig*.



Die *Terz* ist dreifach: *gross*, *klein* und *vermindert*.



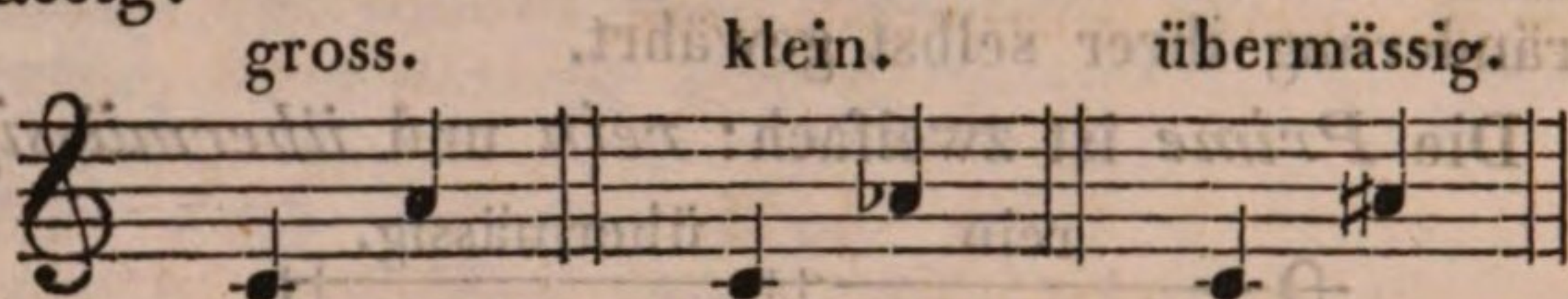
Die *Quarte* ist dreifach: *rein*, *übermässig* und *vermindert*.



Die *Quinte* ist dreifach: *rein*, *übermässig* und *vermindert*.



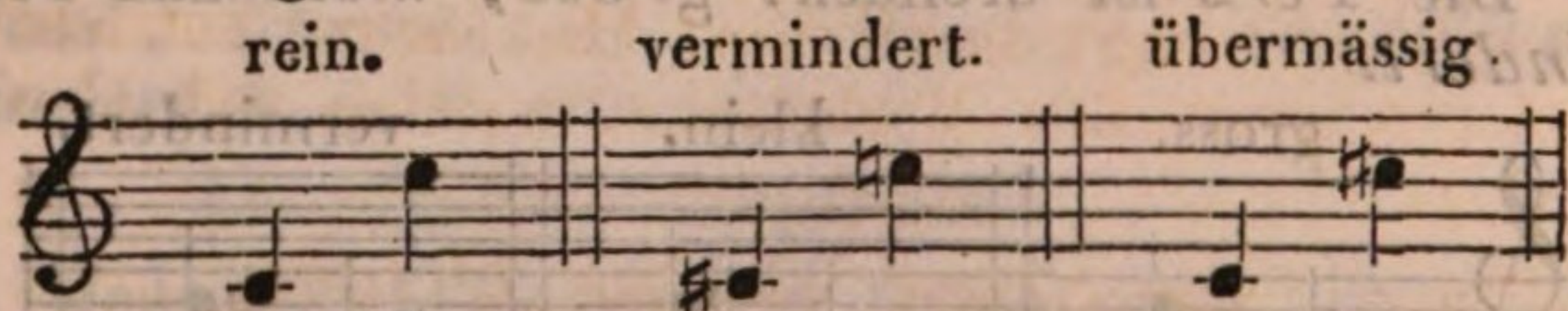
Die *Sexte* ist dreifach: *gross*, *klein* und *übermässig*.



Die *Septime* ist dreifach: *klein*, *gross* und *vermindert*.



Die *Octave* ist dreifach: *rein*, *vermindert* und *übermässig*.



Von der *None* und *Decime* gilt dasselbe, was über die *Secunde* und *Terz* erwähnt wurde, da beide nur Wiederholungen dieser Intervalle in der *Octave* sind.

Die *Terz* vom Grundtone, z. B. *e* — von *c*, nennt man *Mediante*, die *Quinte*: *Dominante* und die *Quarte*: *Subdominante*. Die *Septime* wird gewöhnlich *Leiteton* genannt.

A n m e r k u n g.

Die *grosse Quarte*, z. B. *f—h*, wird auch, weil sie drei ganze Töne umfasst, *Tritonus* genannt; die *kleine Quarte* wird auch öfter *reine Quarte* genannt; und dann nennen manche die *grosse Quarte* *übermässig*, oder als Gegensatz zur *reinen — falsche Quarte*. Die *reine Quinte*, wird auch gewöhnlich *grosse Quinte* und die *kleine, verminderte* oder *falsche Quinte* geheissen.

§. 4.

Umkehrung oder Versetzung der Intervalle.

Die *Intervalle* können auch *umgekehrt* oder *versetzt* werden, d. h. man kann sie zu Grundtönen herabsetzen und diese zu Intervallen machen; z. B.

Legt man von zwei Tönen den höher gelegenen um eine Octave tiefer, so dass der tiefer gelegene zum höheren wird, so nennt man dieses eine Umkehrung oder Versetzung; durch diese Umkehrung entsteht ein anderes Intervallen-Verhältniss, welches sich also gestaltet:

Die <i>Prime</i>	wird zur	<i>Octave</i> ,
„ <i>Secunde</i> „	„	<i>Septime</i> ,
„ <i>Terz</i> „	„	<i>Sexte</i> ,
„ <i>Quarte</i> „	„	<i>Quinte</i> ,
„ <i>Quinte</i> „	„	<i>Quarte</i> ,
„ <i>Sexte</i> „	„	<i>Terz</i> ,
„ <i>Septime</i> „	„	<i>Secunde</i> und
„ <i>Octave</i> „	„	<i>Prime</i> .

Folgende Figur, worauf sich auch die Lehre des Contrapunkts basirt, stellt die Umkehrung der Intervalle am deutlichsten dar:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

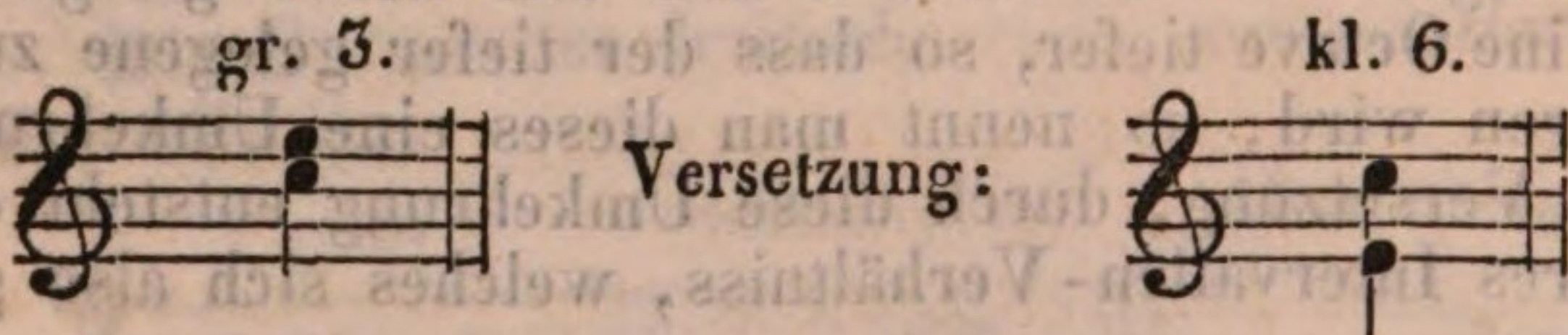
8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

Durch die Umkehrung der Intervalle werden:

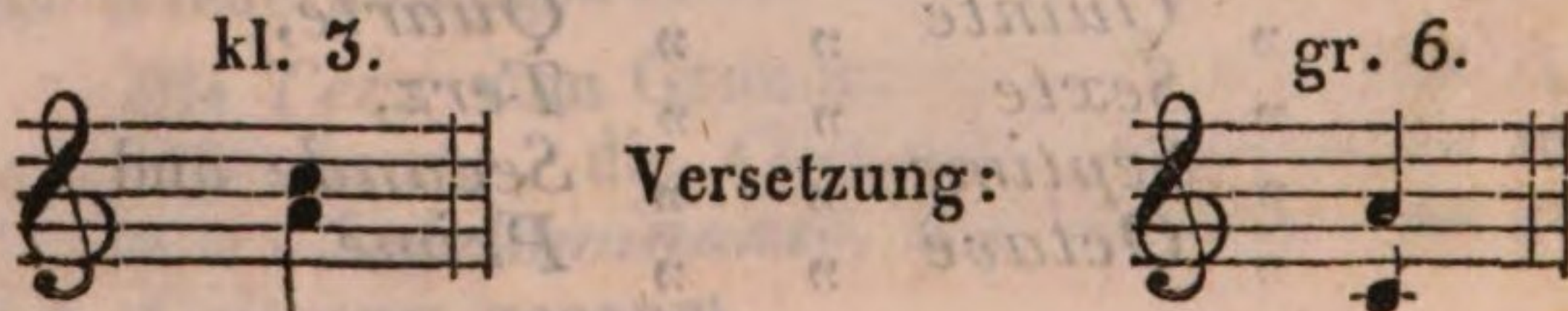
- a) die *kleinen gross*,
- b) die *grossen klein*,
- c) die *verminderten übermässig* und die
- d) *übermässigen vermindert*.

Zur bessern Versinnlichung diene Nachfolgendes im Notensysteme.

Die *grosse Terz*, ein Intervall von zwei ganzen Tönen in drei Klangstufen, wird in der Versetzung zur *kleinen Sexte*, ein Intervall von vier ganzen Tönen in sechs Klangstufen.



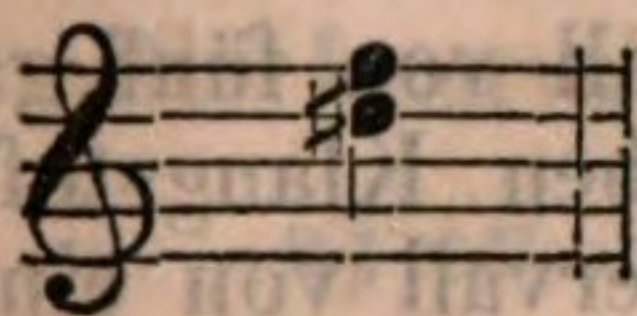
Die *kleine Terz*, ein Intervall von einem ganzen und einem halben Tone in drei Klangstufen, wird in der Versetzung zur *grossen Sexte*, ein Intervall von vier ganzen und einem halben Tone in sechs Klangstufen.



Die *verminderte Terz*, ein Intervall von zwei grossen halben Tönen in drei Klangstufen, wird in der Umkehrung zur *übermässigen Sexte*, ein Intervall von fünf ganzen Tönen in sechs Klangstufen.

vermind. 3.

überm. 6.



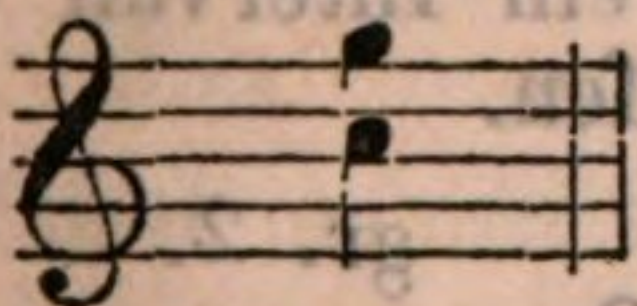
Versetzung:



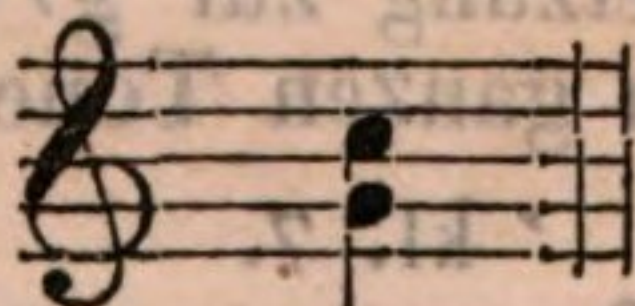
Die *reine Quinte*, ein Intervall von drei ganzen und einem halben Tone in fünf Klangstufen, erscheint in der Umkehrung als *reine Quarte*, ein Intervall von zwei ganzen und einem halben Tone in vier Klangstufen.

rein 5.

rein 4.



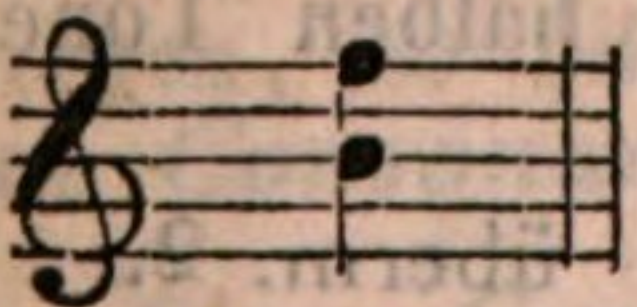
Versetzung:



Die *verminderte Quinte*, ein Intervall von drei ganzen Tönen in fünf Klangstufen, wird in der Umkehrung zur *grossen Quarte*, ein Intervall von drei ganzen Tönen in vier Klangstufen.

verm. 5.

gr. 4.



Versetzung:



Die *übermässige Quinte*, ein Intervall von vier ganzen Tönen in fünf Klangstufen, wird zur *vermin-*

derden Quarte, ein Intervall von zwei ganzen Tönen in vier Klangstufen.

überm. 5.



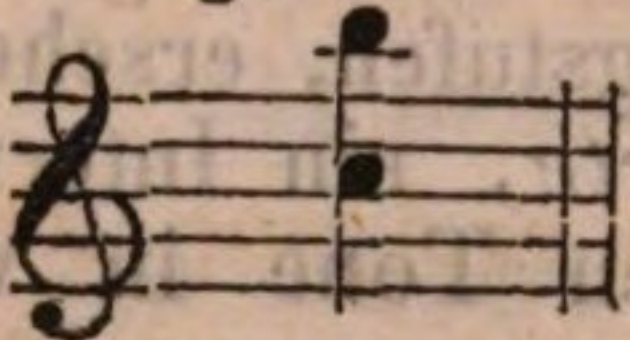
verm. 4.



Versetzung:

Die *grosse Septime*, ein Intervall von fünf ganzen und einem halben Tone, in sieben Klangstufen, wird zur *kleinen Secunde*, ein Intervall von einem grossen halben Tone in zwei Klangstufen.

gr. 7.



kl. 2.



Versetzung:

Die *kleine Septime*, ein Intervall von fünf ganzen Tönen in sieben Klangstufen, wird in der Versetzung zur *grossen Secunde*, ein Intervall von einem ganzen Tone in zwei Klangstufen.

kl. 7.



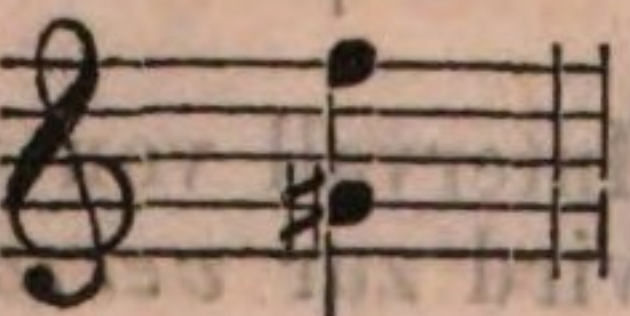
gr. 2.



Versetzung:

Die *verminderte Septime*, ein Intervall von vier ganzen und einem halben Tone in sieben Klangstufen, wird zur *übermässigen Secunde*, ein Intervall von einem ganzen und einem halben Tone in zwei Klangstufen.

verm. 7.



überm. 2.



Versetzung:

§. 5.

Stamm - Intervalle und abstammende Intervalle.

Die Intervalle werden auch eingetheilt:

- a) in *Stamm-Intervalle* und
- b) in *abstammende Intervalle*.

Stamm-Intervalle sind: die *Secunde*, die *Terz* und die *Quarte*.

Abstammende Intervalle aber sind jene, welche durch die Umkehrung der Stamm-Intervalle entstehen, als: *Quinte*, *Sexte*, *Septime* und *Octave*.

§. 6.

Consonirende und dissonirende Intervalle.

Jeder Ton, so lange er nicht in Vergleich mit einem andern Tone kommt, klingt gut. Wenn aber zwei miteinander klingende Töne das Gehör vollkommen befriedigen, und keine beunruhigende Empfindung erregen, so bilden solche Töne einen *Wohlklang*, eine *Consonanz*.

Diese *Consonanzen* werden eingetheilt:

- a) in *vollkommene* und
- b) in *unvollkommene Consonanzen*.

Vollkommene Consonanzen sind:

- 1) Der *reine Einklang (Prime)*,
- 2) Die *reine Quarte*,
- 3) Die *reine Quinte* und
- 4) Die *reine Octave*.

Unvollkommene Consonanzen sind:

- 1) Die *grosse und die kleine Terz* und
- 2) Die *grosse und die kleine Sexte*.

Wenn ein Ton im Vergleich mit einem andern etwas Unbefriedigendes, Unangenehmes, das Gehör Beunruhigendes an sich hat, so nennt man ihn *Uebelsklang* oder *Dissonanz*.

Die Dissonanzen werden eingetheilt:

- a) in *wesentliche* und
- b) in *zufällige Dissonanzen*.

Wesentliche Dissonanzen sind solche, welche zum Wesen eines Stamm- oder nachgebildeten Accordes gehören, *zufällige* sind jene, welche nur durch zufällige Umstände in einen Zusammenklang aufgenommen werden.

Zu den *wesentlichen Dissonanzen* werden gezählt: Die *kleine Quinte* — in der Umkehrung die *grosse Quarte*, — die *kleine, grosse und verminderte Septime* — in der Umkehrung die *grosse, kleine und übermässige Secunde*; — die *grosse und kleine None*, die *Undecime* und die *Terzdecime*.

Zufällige Dissonanzen werden alle nicht wesentlichen Töne eines Zusammenklanges, alle *harmoneiefremden* Töne genannt. Dahin gehören:

Die *Durchgänge* *), sowohl die diatonischen, als die chromatischen. Als solche können vorkommen: die *verminderte Septime* und ihre Umkehrung, und die *übermässige Sexte* und ihre Umkehrung.

Gewöhnlich versteht man unter *zufälligen Dissonanzen* bloß die *Vorhalte* **) der vorbereiteten Durchgänge.

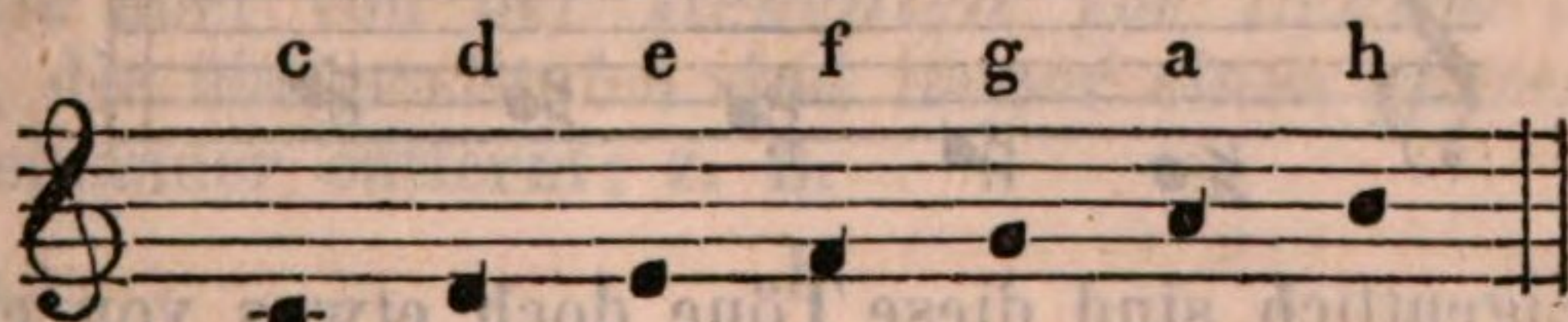
Kapitel II.

§. 7.

Von den Tonleitern.

Man unterscheidet in der Musik *sieben Haupttöne* und *fünf Nebentöne*.

Die *Haupttöne* heissen:



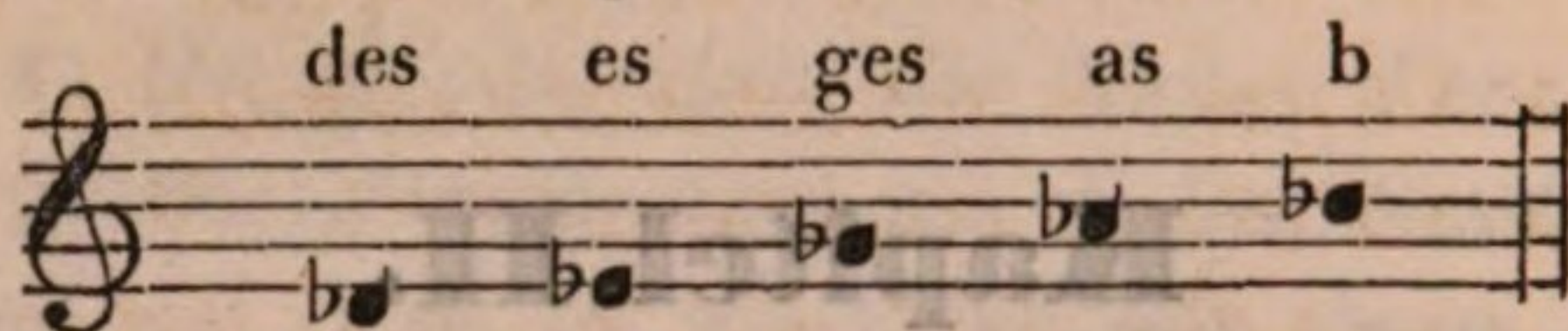
*) *Durchgang* heisst der Ton, welcher in einer Stimme zwei zu der Harmonie gehörigen Töne verbindet, ohne selbst zu der Harmonie zu gehören.

**) *Vorhalt* heisst die Hinüberziehung eines oder mehrerer Töne aus einem Accorde in einen andern Accord, indem dieser eine oder mehrere Töne nicht einheimisch sind.

Die *Nebentöne* sind entweder durch $\sharp$ erhöht und heissen:

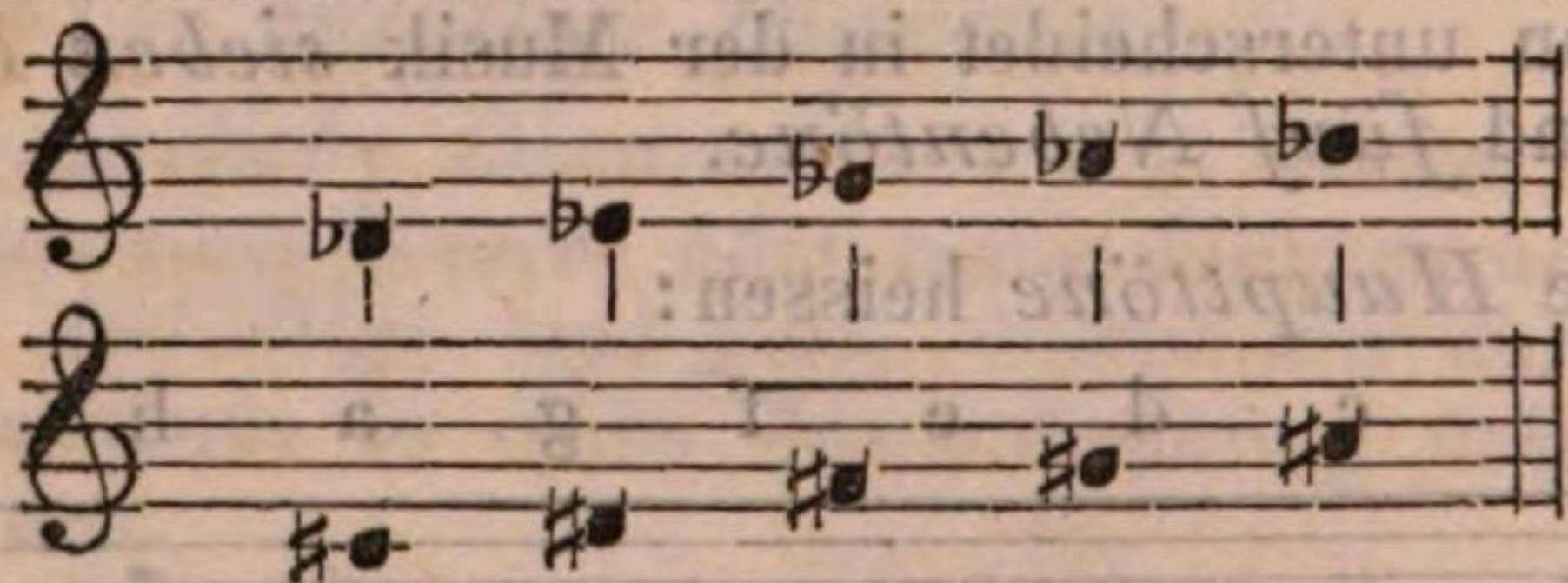


oder durch b erniedrigt und heissen dann:



Da diese Töne auf dem Klavier oder auf der Orgel gleiche Tasten mit einander gemein haben, wie z. B. *cis* mit *des*, *es* mit *dis*, *fis* mit *ges* u. s. w., so zählen sie zusammen einfach nur als *fünf Nebentöne*, nicht aber als *zehn*.

Man kann sie demnach bildlich auch so bezeichnen:



Eigentlich sind diese Töne doch etwas von einander verschieden, was zwar auf dem Pianoforte nicht, wohl aber auf der Violine angegeben werden kann; so ist z. B. *cis* etwas tiefer als *des*; den Unterschied nennt man ein *musikalisches Komma*. In der musikalischen Orthographie muss dieser Unterschied jedoch streng eingehalten werden.

Das *stufenweise Fortschreiten* von einem angenommenen Tone bis zu seiner Octave nennt

man eine Tonleiter. Jede andere Tonreihe, die grössere Intervalle mit aufnimmt, wie z. B. *c, d, es, g, b, c, ges, des* u. s. w., kann auf den Namen Tonleiter keinen Anspruch machen.

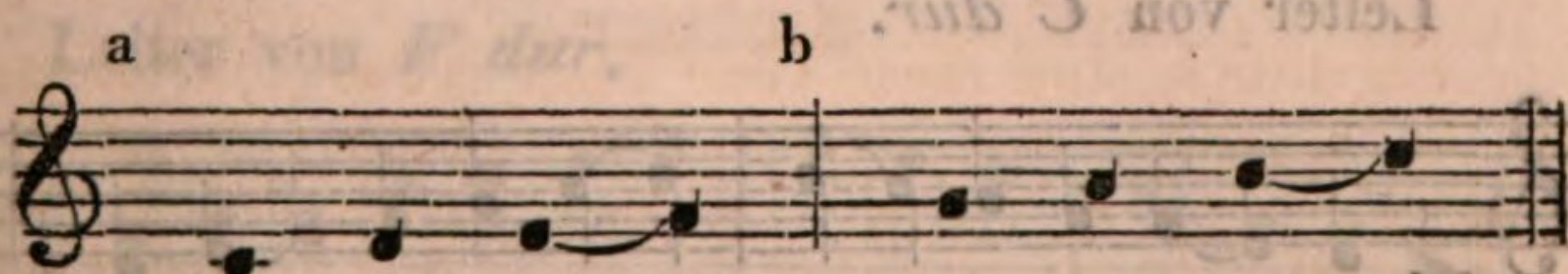
Es gibt verschiedene Arten von Tonleitern, nämlich:

- 1) die *diatonische harte — dur — Leiter*,
- 2) die *diatonische weiche — moll — Leiter*,
- 3) die *chromatische* und
- 4) die *chromatisch-enharmonische Leiter*.

§. 8.

Die diatonische harte — dur — Leiter.

Die *diatonische harte Tonleiter* schreitet in ganzen und halben Tönen in der Art fort, dass der *erste halbe Ton* von der *dritten* zur *vierten*, der *zweite* aber von der *siebenten* zur *achten Stufe* liegt; die übrigen Stufen sind immer einen ganzen Ton von einander entfernt; z. B.



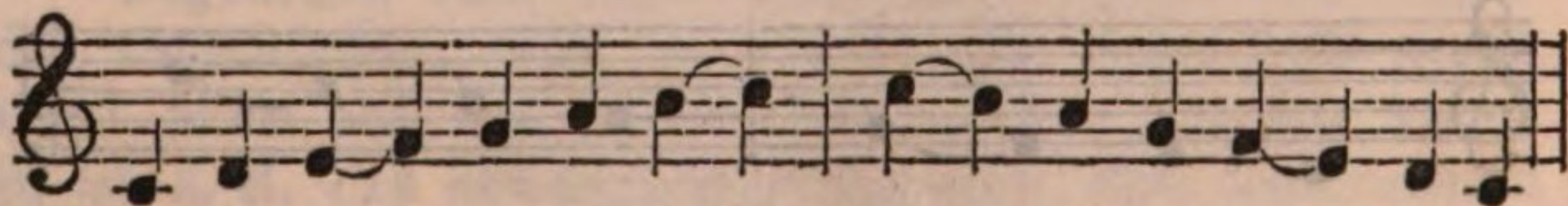
Diese harte oder Durleiter ist wohl die vollendetste in Bezug auf Symmetrie ihrer Tongruppirung; nach der Eintheilung *a* und *b* in zwei gleiche Hälften, findet man, dass jede derselben erst zwei grosse *Secunden* und dann eine kleine enthält.

Man nennt diese kleine Secunden, also vom 3. zum 4., und vom 7. zum 8. Ton dieser Reihe *Leitetöne*: denn, spielt oder singt man die Leiter aufwärts, so verlangt das *e* nach dem Gehöre ins *f*, und das *h* ins *c*. Abwärts bemerkt man das Umgekehrte.

Man kann auf jedem beliebigen Tone eine solche Tonleiter, wie sie die Grundtonreihe von *c* aus gibt, bauen. Es muss aber natürlich die Hauptregel: *dass von der 3. zur 4. und von der 7. zur 8. Stufe nur ein halber Ton ist*, festgehalten werden.

Da die Leiter wirklich nur 12 unter sich verschiedene Tonstufen im Tonsysteme enthält, so geht daraus hervor, dass die Anzahl unserer Tonleitern sich auch nur auf diese beschränkt. Nimmt man aber an, dass fünf Stufen unsers Tonsystems doppelt benannt sind, z. B. *cis*, *dis*, *fis*, *gis*, *ais* und auch *des*, *es*, *ges*, *as* und *b*, so müsste man die Zahl der Leitern darnach vermehren; allein, um der grössern Einfachheit willen, wurde diese Weitläufigkeit vermieden, und in der Praxis kein *Dis dur* oder *Ais dur* u. s. w., sondern nur *zwölf Tonduren* angenommen, welche da sind:

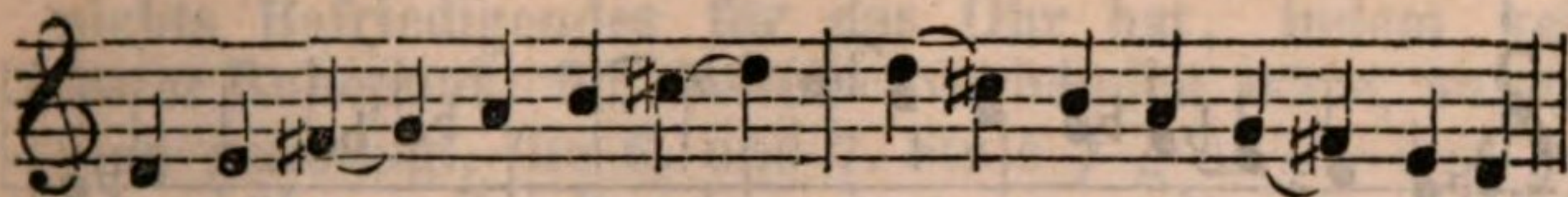
Leiter von *C dur*.



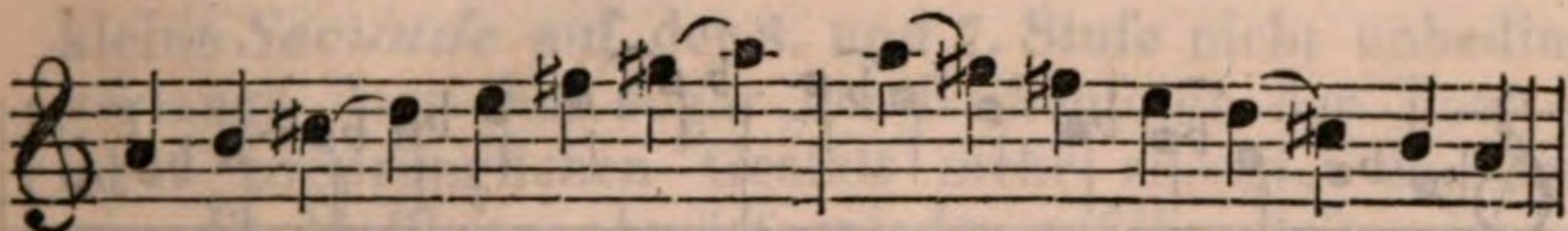
Leiter von *G dur*.



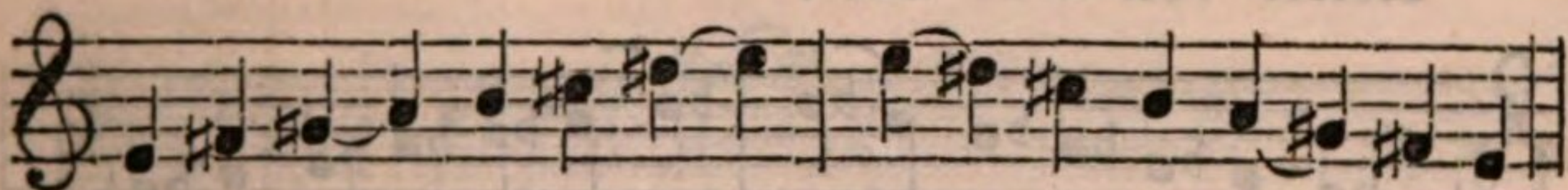
Leiter von *D dur.*



Leiter von *A dur.*



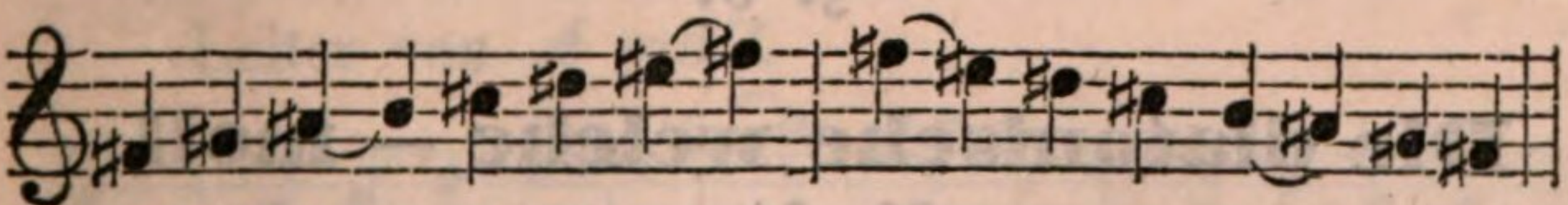
Leiter von *E dur.*



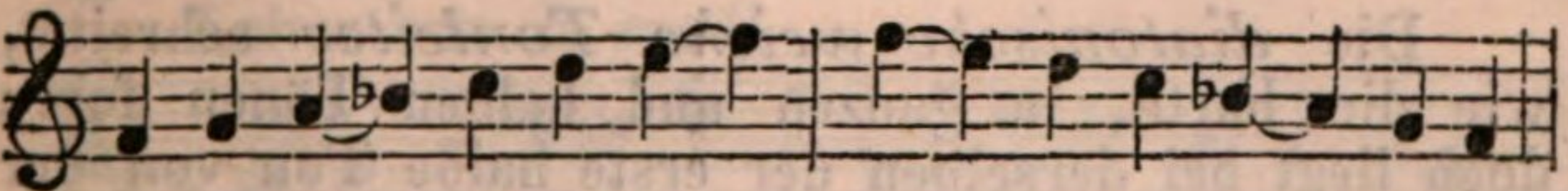
Leiter von *H dur.*



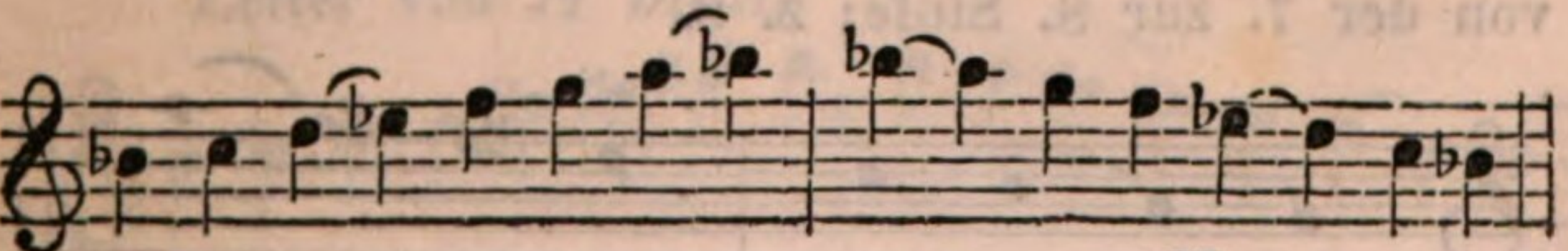
Leiter von *Fis dur.*

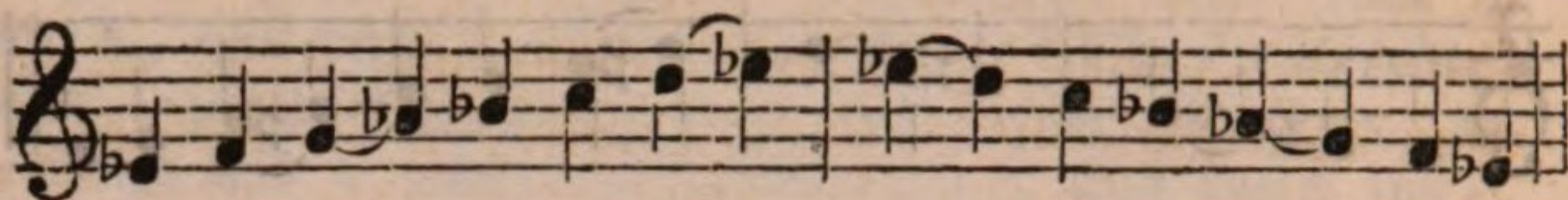
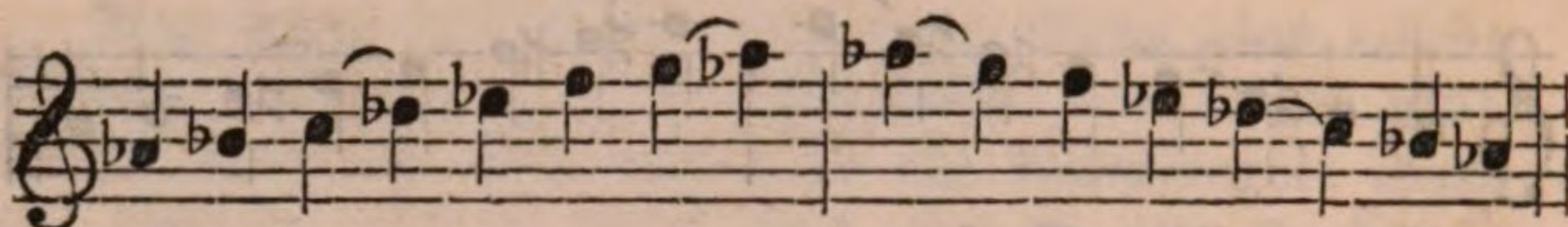
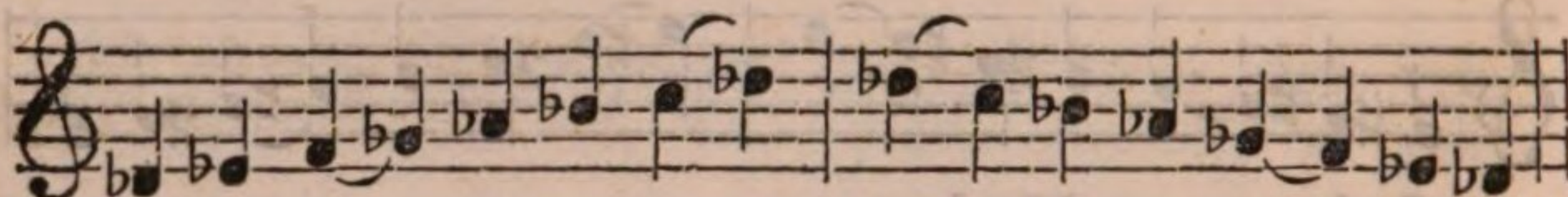


Leiter von *F dur.*



Leiter von *B dur.*



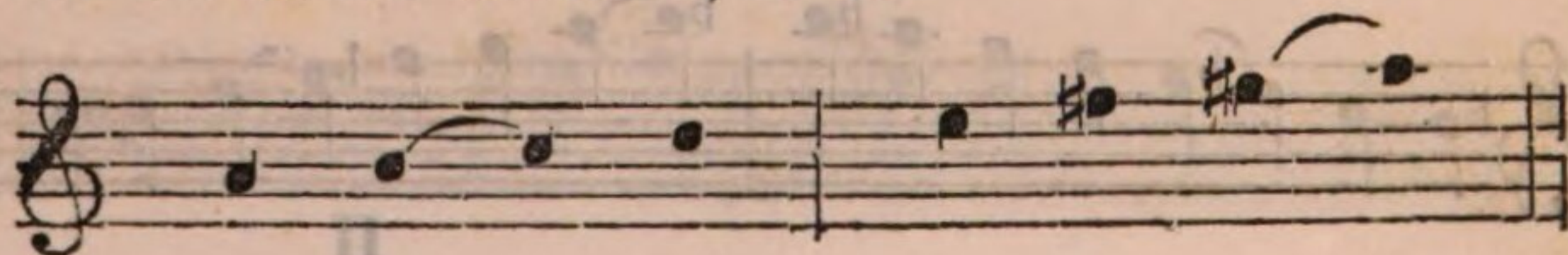
Leiter von *Es dur*.Leiter von *As dur*.Leiter von *Des dur*.

Ges dur mit sechs Beenen ist enharmonisch gleich mit *Fis dur* mit sechs Kreuzen; sie werden beide benützt, weil sie gleiche Anzahl von Versetzungszeichen in ihren Leitern haben.

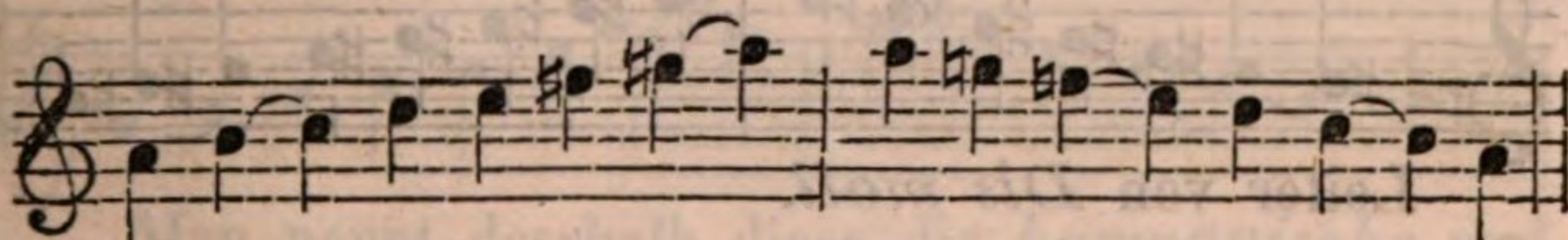
§. 9.

Die diatonische weiche — moll — Leiter.

Die *diatonische weiche Tonleiter* schreitet, wie die harte, in ganzen und halben Tönen fort; doch liegt bei derselben der erste halbe Ton von der 2. zur 3., der zweite halbe Ton aber, wie bei jener, von der 7. zur 8. Stufe; z. B.



Weil die eigentliche Schlussreihe *f, g, a* durchaus nichts Befriedigendes für das Ohr hat, indem kein fester Ruhepunkt für dasselbe vorhanden wäre, so war man genöthigt, die 6. und 7. Stufe *f g* in *fis* und *gis* zu erhöhen. Spielt oder singt man aber diese Molltonleiter abwärts, so findet man, dass das Ohr die kleine *Secunde* auf der 8. und 7. Stufe nicht unbedingt verlangt, dass ihm sogar die Reihenfolge der Töne in ihrer ursprünglichen Gestalt mehr zusagt, wesshalb man die Mollleiter abwärts wieder auf ihre leitereigenen Töne zurück führte; z. B.



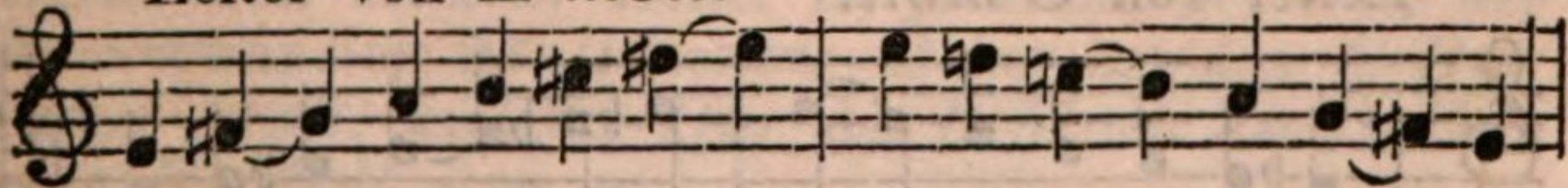
Abwärts findet man zwischen der 6. und 5. und zwischen der 3. und 2. Stufe einen halben Ton.

Wie es bei der Durleiter der Fall, so lassen sich auf jedem beliebigen Tone Mollleitern bilden und man verfährt hierbei, wie bei der angegebenen Musterleiter; z. B.

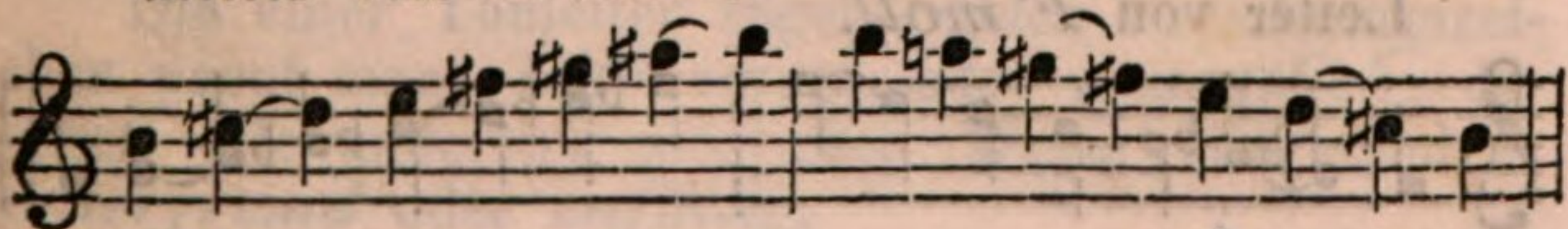
Leiter von *A moll.*



Leiter von *E moll.*

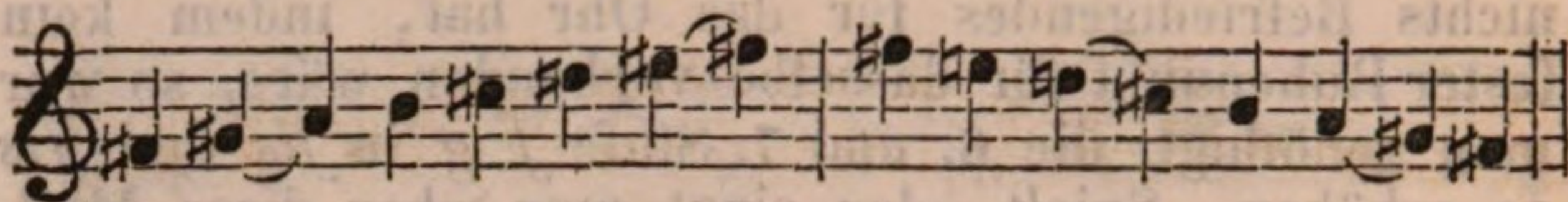


Leiter von *H moll.*

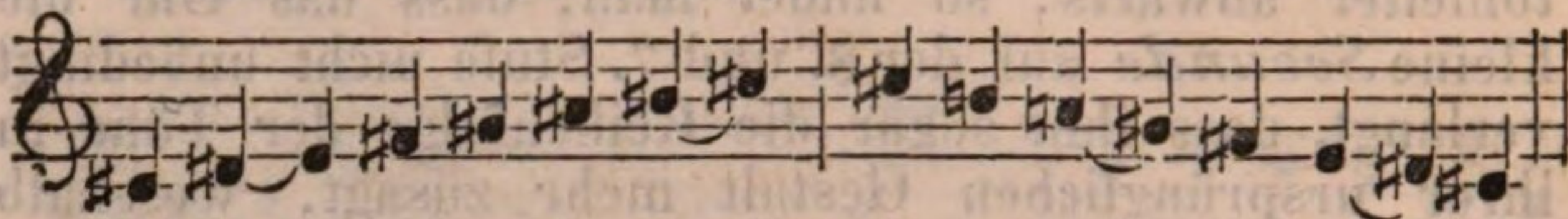
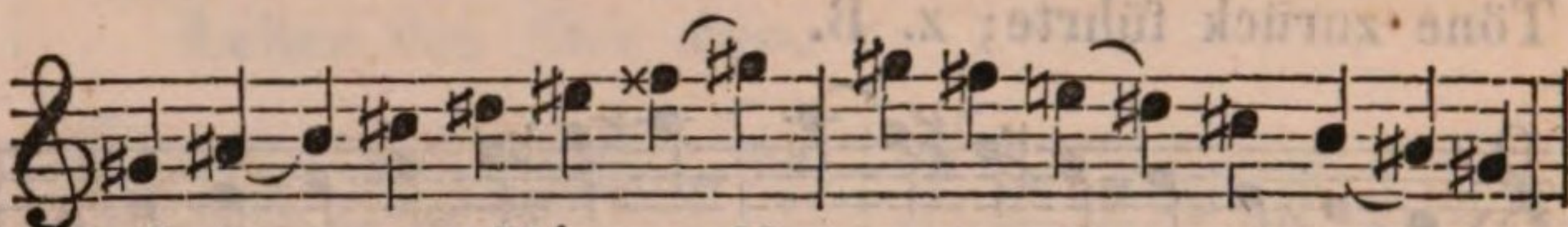


*

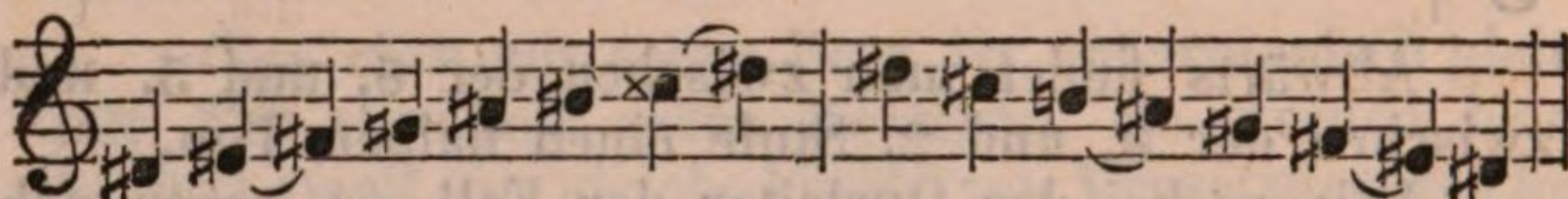
Leiter von *Fis moll.*



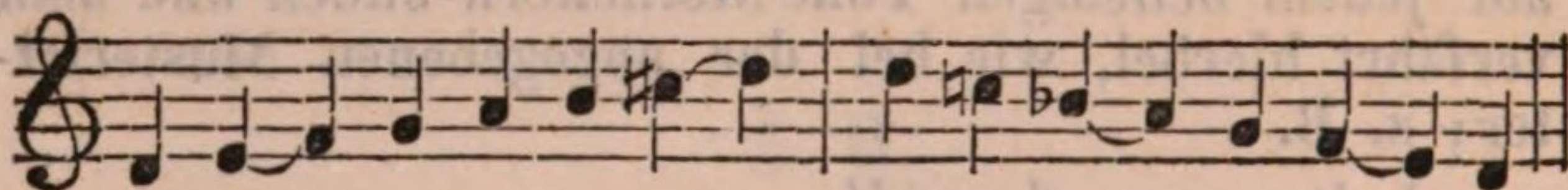
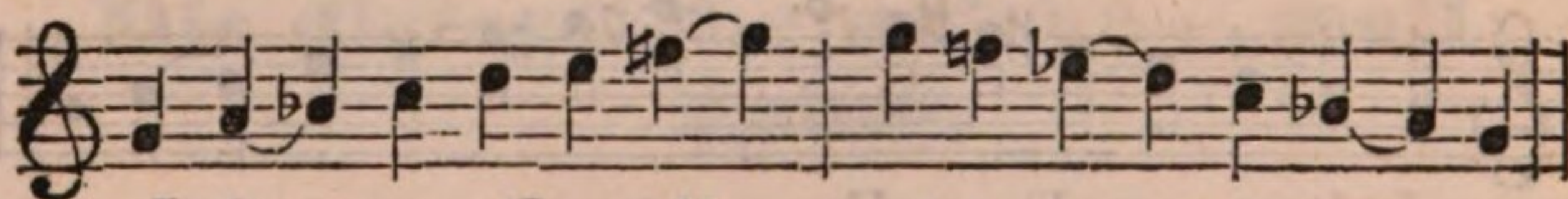
Leiter von *Cis moll.*

Leiter von *Gis moll.*

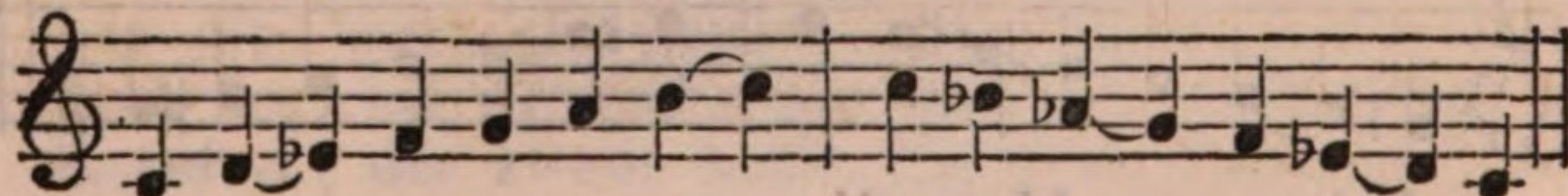
Leiter von *Dis moll.*



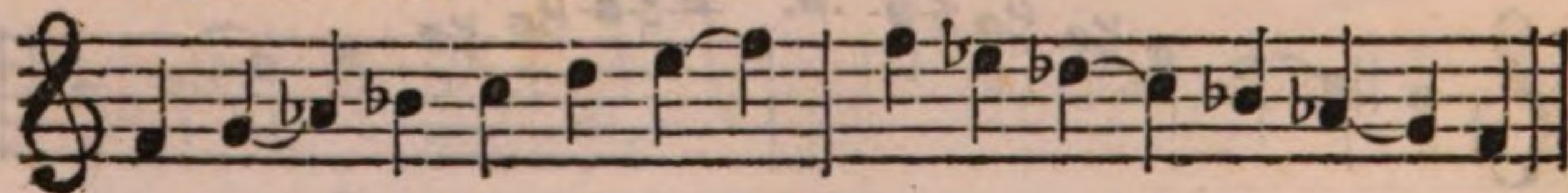
Leiter von *D moll.*

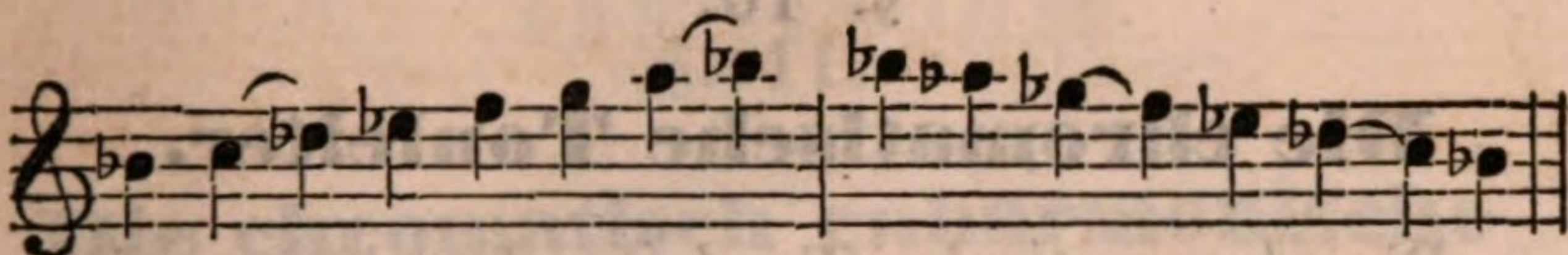
Leiter von *G moll.*

Leiter von *C moll.*



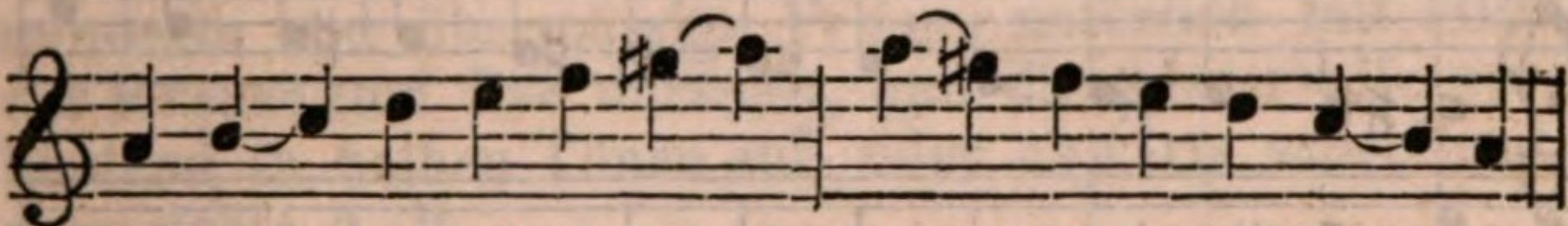
Leiter von *F* moll.



Leiter von *B moll.*

Zwischen *Esmoll* und *Dismoll* obwaltet gleiches Verhältniss, wie bei *Gesdur* und *Fisdur*, beide haben auch gleiches enharmonisches Tonverhältniss.

Für harmonische Zwecke findet man auch oft die *Moll*-Leiter nach folgender Weise construiert; z. B.



Man nennt desshalb diese die *harmonische* und jene, weil sie melodisch ansprechender ist, die *melodische Mollleiter*.

Der Unterschied zwischen einer harten und einer weichen Tonleiter besteht hauptsächlich nur in der Terz, welche in der *harten* Leiter *gross* und in der *weichen* *klein* ist.

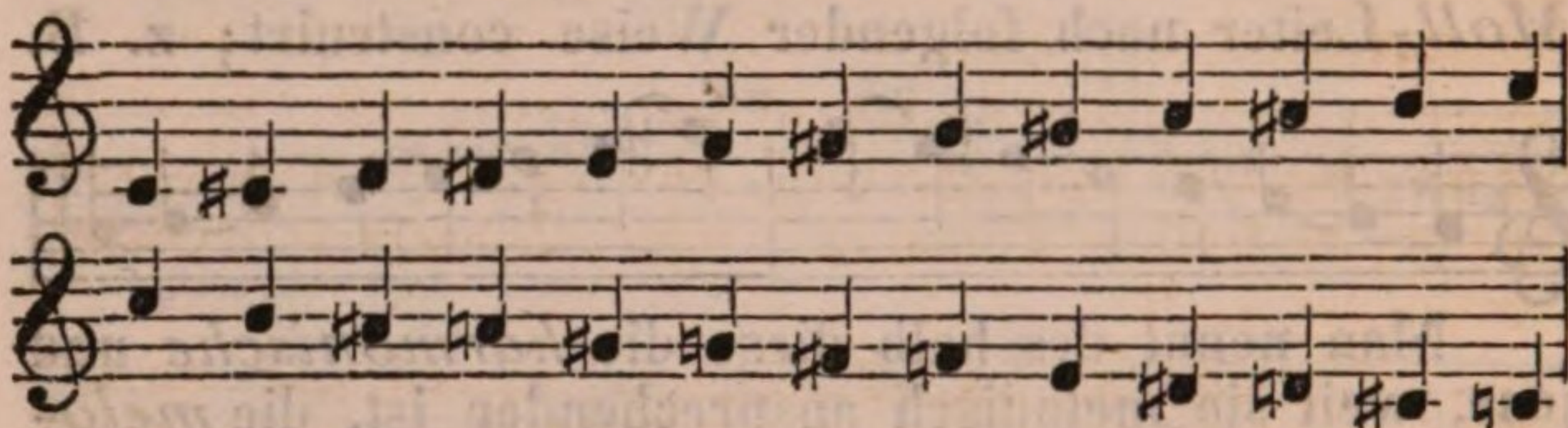
Jede *Dur*-Leiter hat eine *Moll*-Leiter zur Seite, mit der sie gleiche Vorzeichnung hat, oder deren Intervalle, mit Ausnahme der harmonischen Leiter, die melodische *Moll*-Leiter benützt. Der sechste leitereigene Ton der *Dur*-Leiter ist jedesmal der erste der ihr verwandten *Moll*-Leiter. Daher hat das *C-Dur* das *A-Moll*, das *Des-Dur* das *B-Moll*, das *D-Dur* das *H-Moll* u. s. w.

Die einer Tonleiter zugehörenden Versetzungszeichen nennt man: *leitereigen*, oder *wesentlich*; dagegen alle anderen, möglicher Weise eintretenden: *leiterfremd* oder *zufällig*.

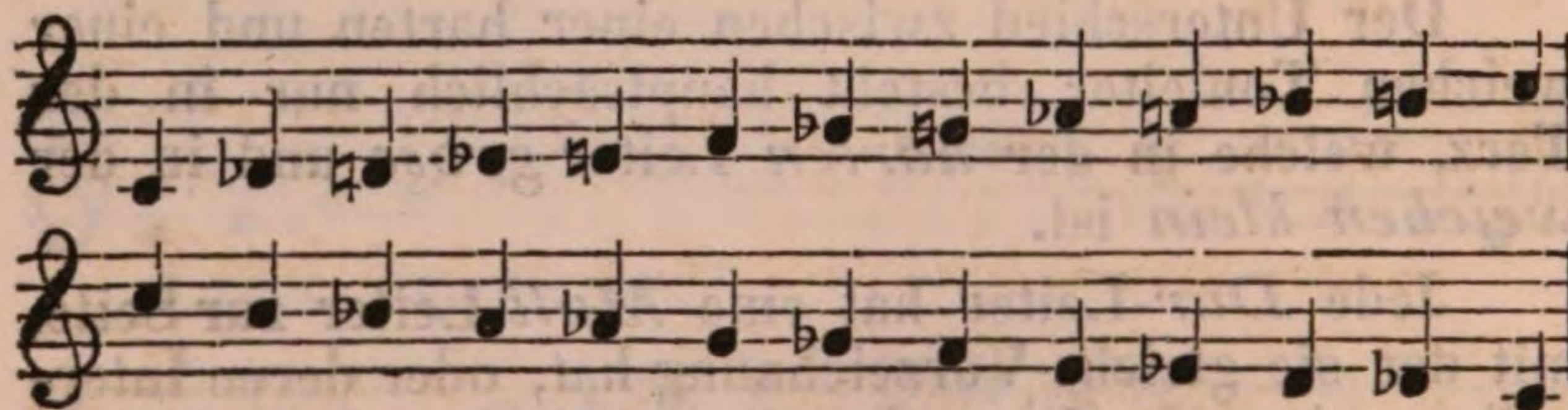
§. 10.

Die chromatische Tonleiter.

Die *chromatische Tonleiter* besteht aus einer Tonreihe von lauter halben Tönen, wobei also nächst kleinen *Secunden* auch übermässige oder verminderte *Primen* vorkommen; z. B.



oder:



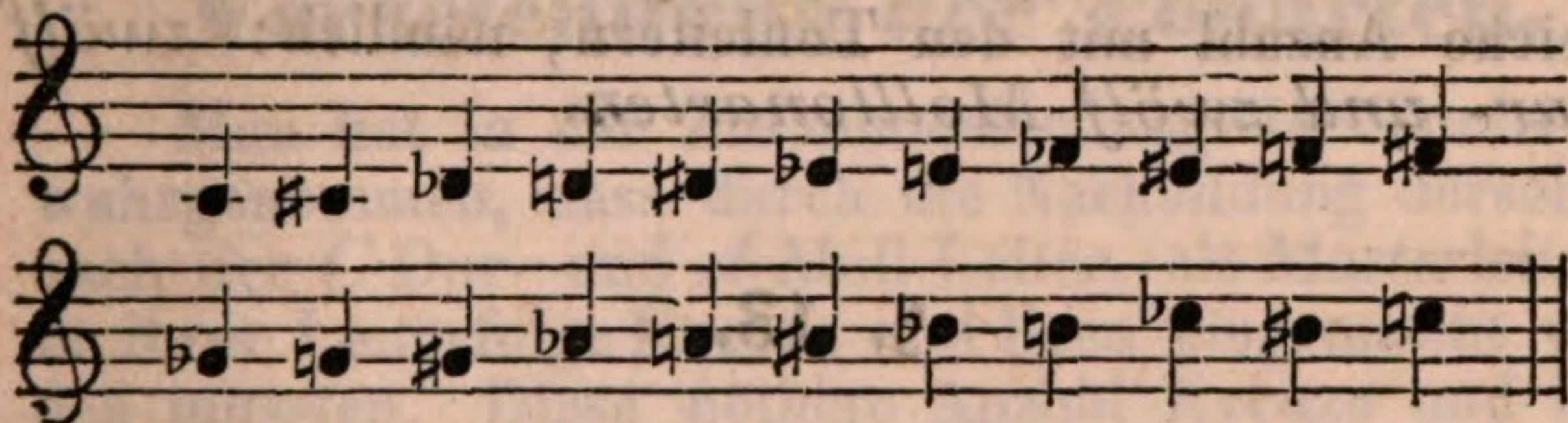
Die Anwendung der Kreuze und Bee richtet sich hierbei nach der Tonart des Stücks, in welchem die chromatische Leiter vorkommt. In einer *B*-Tonart wendet man die Erniedrigungszeichen, in einer Kreuztonart die Erhöhungszeichen an. Bei Tonarten aber, die wenig Vorzeichnungen haben, nimmt man im Aufsteigen der Leiter Kreuze und im Absteigen Bee.

Die chromatische Tonleiter kann bei allen Tönen angewendet werden, sowohl bei *Dur* wie bei *Moll*.

§. 11.

Die chromatisch enharmonische Tonleiter.

Chromatisch-enharmonische Tonleiter nennt man diejenige Tonreihe, wobei man jeden unserer sieben Grundtöne, ebensowohl als reine, wie als verminderte und übermässige Prime, natürlich mit Hilfe der Kreuze und Bee darstellt, und diese Intervalle verbindend in halben Tönen auf- oder abwärts schreitend, gebraucht; z. B.



Genau genommen wiederholt sich keines ihrer Tonintervalle, denn das *Fis* z. B. ist kein *Ges*, obgleich auf dem Pianoforte und auf der Orgel beide gleich klingen, und eine und dieselbe Taste gemein haben. Wie schon früher in der Intervallen-Lehre bemerkt wurde, kann nur ein geübter Violinspieler oder Cellist bei enharmonischen Rückungen auf seinem Instrumente diesen Unterschied bemerklich machen.

Die chromatisch-enharmonische Leiter hat nur für die Harmonie Bedeutung, und kommt eigentlich als ausgebildete Tonreihe nie vor, sie ist nur *idealisch*, d. h. eingebildet.

Kapitel III.

§. 12.

Von den Tonarten.

Unter dem Namen Tonart versteht man die Darstellung eines Tongeschlechts auf einem bestimmten Tone. Es gibt demnach mehrere Durtonarten und mehrere Molltonarten, und zwar von jedem Geschlechte so viel, als unser System Töne hat. Also gleiche Anzahl mit den Tonleitern, nämlich: zwölf Dur- und zwölf Molltonarten.

§. 13.

Haupt- und Neben-Tonarten.

Im Allgemeinen theilt man die verschiedenen Tonarten in *Haupt-* und *Nebentonarten*. Erstere sind diejenigen, deren Leiterfolge hinsichtlich der Grösse der Intervalle allen übrigen Tonleitern zum Muster dienen, und die somit keine abgeleiteten Töne in ihrer Tonreihe enthalten; es sind *C-Dur* und *A-Moll*. Die übrigen Tonarten also sind diesen nachgebildete Tonarten, indem irgend eine beliebige andere Klangstufe zum Grundton angenommen wurde, und sie heissen daher *Nebentonarten*.

§. 14.

Parallel-Tonarten.

Paralleltonarten pflegt man diejenigen Dur- und Molltonarten zu nennen, welche beide in der praktischen Anwendung eine und dieselbe Vorzeichnung haben; so sind z. B. *C*-Dur und *A*-Moll, *Es*-Dur und *C*-Moll, *D*-Dur und *H*-Moll u. s. w. Paralleltonarten, denn sie sind sich hinsichtlich ihrer üblichen Vorzeichnung gleich.

§. 15.

Vorzeichnung der Tonarten.

Man hat in der Zusammenstellung der Tonleitern wahrgenommen, dass durch die Nachbildung derselben nach der *C*-Dur- und *A*-Moll-Leiter, als Musterleitern, in ihrer Leiterfolge Kreuze und Been eingemischt werden mussten. Diese nöthige Anzahl Kreuze und Bee, welche einer Tonart *wesentlich* angehören, werden gewöhnlich am Anfange eines Tonstücks unmittelbar nach dem Schlüssel auf das System gesetzt, alle übrigen Versetzungszeichen, welche im Laufe des Ton-Stücks vorkommen, nennt man *zufällige*.

Die Tonarten folgen, nach ihrer Vorzeichnung, in *Kreuzen* von der Haupttonart in aufsteigenden *Quinten*, und in *Been*, von der Haupttonart in aufsteigenden *Quarten*, aufeinander. Bei den Kreuztonarten kommt immer die erhöhte *Septime*, und bei den Beetonarten die erniedrigte *Quarte* zu den vorhergehenden Vorzeichnungen; z. B.

a) *in Quinten.*

C-Dur.	G-Dur.	D-Dur.
A-Moll.	E-Moll.	H-Moll.

A-Dur.	E-Dur.	H-Dur.	Fis-Dur.
Fis-Moll.	Cis-Moll.	Gis-Moll.	Dis-Moll.

b) *in Quartan.*

C-Dur.	F-Dur.	B-Dur.
A-Moll.	D-Moll.	G-Moll.

Es-Dur.	As-Dur.	Des-Dur.	Ges-Dur.
C-Moll.	F-Moll.	B-Moll.	Es-Moll.

Das enharmonische Tonverhältniss zwischen *Fis-Dur* und *Ges-Dur*, und zwischen *Dis-Moll* und *Es-Moll*, ist sich in der Ausübung gleich, wie bei *Cis-Dur* und *Des-Dur*.

§. 16.

Verwandtschaft der Tonarten.

Die Tonarten sind alle mehr oder weniger von einander verschieden; jemehr eine Tonart in ihrer Tonreihe von einer andern abweicht, desto fremder sind sie sich, und umgekehrt: je mehr leitereigene Töne zwei Tonarten mit einander gemein haben, desto näher sind sie sich, also auch desto verwandter mit einander. So ist z. B. die Tonart *As-Dur* viel verschiedener mit der Tonart *C-Dur* als die Tonart *G-Dur*, weil, wenn man die Leitern der beiden Tonarten mit einander vergleicht, in der *G-Dur*-Leiter ungleich mehr Töne vorkommen, die auch in der *C-Dur*-Leiter enthalten sind, als in der Leiter von *As-Dur*. Jemehr oder jeweniger also die Leitern zweier Tonarten gleiche Töne mit einander gemein haben, desto näher oder entfernter ist ihre Verwandtschaft.

§. 17.

Verschiedenheit der Verwandtschaft.

Die Verschiedenheit der Verwandtschaft der Tonarten hängt also von der Verschiedenheit der Vorzeichnungen mehr oder weniger ab. Man theilt diese in *drei* Grade ein, nämlich:

I. Zu den verwandten Tonarten ersten Grades von einer angenommenen Tonart gehören:

1) jede Durtonart

a) mit ihrer *gleichnamigen Molltonart*; z. B. *C-Dur* mit *C-Moll*;

b) mit ihrer *Parallelmolltonart*; z. B. *C-Dur* mit *A-Moll*;

c) mit der Tonart auf ihrer *Quarte* in *Dur* und *Moll* und mit der Tonart auf ihrer *Quinte* in *Dur*; z. B. *C-Dur* mit *F-Dur* und *F-Moll*, sowie *C-Dur* mit *G-Dur*;

d) mit der *Parallelmolltonart* der *Durtonart* auf ihrer *Quarte* und *Quinte*, z. B. *C-Dur* mit *D-Moll* und *E-Moll*.

2) jede Molltonart

a) mit ihrer *gleichnamigen Dur-Tonart*; z. B. *A-Moll* mit *A-Dur*;

b) mit ihrer *Paralleldurtonart*; z. B. *A-Moll* mit *C-Dur*;

c) mit der Tonart ihrer *Quarte* in *Moll* und mit der Tonart ihrer *Quinte* in *Dur* und *Moll*; z. B. *A-Moll* mit *D-Moll*, sowie *A-Moll* mit *E-Dur* und *E-Moll*;

d) mit der *Paralleldurtonart*, der *Molltonart* ihrer *Quarte* und *Quinte*; z. B. *A-Moll* mit *F-Dur* und *G-Dur*.

II. Im zweiten Grade der Verwandtschaft stehen diejenigen diatonischen Tonarten, welche durch ein Glied des *Quarten-* und *Quintenzirkels* getrennt sind; z. B. *C-Dur* mit *B-Dur*, *D-Dur*, *G-Moll* und *H-Moll* u. s. w.

III. Im dritten Grade der Verwandtschaft stehen endlich die Tonarten der grossen *Septime*.

Alle anderen Tonarten der übrigen Stufen liegen ausserhalb des Kreises aller Verwandtschaft, weil ihre Leitern wenige oder gar keine Töne mehr enthalten, welche auch in der Leiter der ersten angenommenen Tonart enthalten sind.

Dieses wäre der Massstab, um den Verwandtschaftsgrad jeder Tonart, mit irgend einer andern angenommenen, bemessen zu können.

§. 18.

Charakter der Tonarten.

Bei genauer Beobachtung findet man, dass jede Tonart einen ihr eigenthümlichen Charakter hat, und je weiter man quintenweise voranschreitet, oder jemehr man Kreuze vorsetzen muss, desto rascher, feuriger ist die Wirkung der Tonart; so ist z. B.

C-Dur, heiter und rein; — *A-Moll*, traurig; — *G-Dur*, angenehm und ländlich; — *E-Moll*, zärtlich klagend; — *D-Dur*, pompös und rauschend; — *H-Moll*, düster; — *A-Dur*, fröhlich und hell; — *Fis-Dur*, melancholisch; — *E-Dur*, feurig und wild; — *Cis-Moll*, Verzweiflung ausdrückend u. s. w.

Jemehr man quartenweise auf-, oder quintenweise abwärts schreitet, desto sanfter, aber auch schwächer ist die Wirkung; so ist z. B.

F-Dur, sanft und ruhig; *D*-Moll, sanft traurend; — *B*-Dur, lieblich und zärtlich; *G*-Moll, rührend; — *Es*-Dur, prächtig und feierlich; — *G*-Moll, tief jammernd; — *As*-Dur, dumpf und schwer; — *F*-Moll, höchster Ausdruck des Schmerzes, u. s. w.

In der richtigen Anwendung dieser Tonarten, bei etwaiger Ausübung, werden die verschiedenen Charaktere ihren Eindruck nicht verfehlen.

§. 19.

Von den alten oder sogenannten Kirchen - Tonarten.

Die Alten hatten in ihrem Systeme nur sechs verschiedene Tonarten. Jede derselben hatte ihren besondern Namen, den man denjenigen Landschaften zur Zeit des alten Griechenlands entlehnte, in welchen sie hauptsächlich angewendet wurden.

Man nannte sie die: *ionische*, *dorische*, *phrygische*, *lydische*, *mixolydische* und *äolische* Tonart.

Das Unterscheidungs - Merkmal ist die Lage der kleinen *Secunden*. Fängt man bei *c* an und baut die Töne fort bis zur Octave, so kommen die kleinen *Secunden* auf die 3. und 4. und auf die 7. und 8. Stufe. Beginnt man bei *d* und bildet die Leiter: *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *b*, *c*, *d*, so fallen die kleinen *Secunden* auf die 2. und 3. und auf die 6. und 7. Stufe; bei

der Reihe von *e* auf die 1. und 2. und 5. und 6.; bei der Reihe von *f* auf die 4. und 3. und 7. und 8. Stufe, u. s. w.

Die *ionische* Tonart gleicht unserm heutigen *C-Dur*, indem sie in ihrer Leiter die Töne von *c* bis *c* ohne irgend eine Versetzung umfasst.

Die *dorische* Tonart umfasst ebenfalls ohne Versetzung die Töne von *d* zu *d*.

Die *phrygische* Tonart enthält ebenfalls ohne Versetzung die Töne von *e* zu *e*.

Die *lydische* thut solches in gleicher Weise von *f* zu *f*;

Die *mixolydische* ebenfalls von *g* zu *g*, und

Die *äolische* Tonart ebenso von *a* zu *a*.

Diese sechs Tonarten wurden in dieser Gestalt *authentisch* genannt, nahmen sie aber ihre Tonlage um eine *Quarte* tiefer, so hiessen sie *plagalisch*. Versetzungszeichen kamen bei den plagalischen Tonleitern nie vor, desshalb konnten sie auch oft in ihrer Form, dem Intervallen - Verhältnisse nach, mit einer andern authentischen übereinstimmen, wie z. B. Ionisch-Plagalisch mit Mixolydisch-Authentisch, und nur die tiefere Lage entschied für den Charakter.

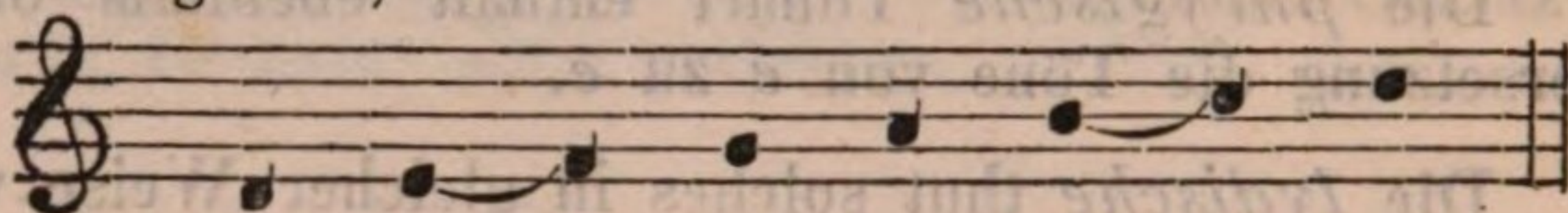
Den plagalischen Tonarten wurde gewöhnlich das Vorwort „Hypo“ beigesetzt. So hiess dann z. B. die um eine *Quarte* tiefer gelegene Nebentonart des Ionischen, *hypoionische*, die Nebentonart des Dorischen, *hypodorische* Tonart, u. s. w.

Alle diese Tonarten konnten auch auf andern Stufen nachgebildet werden. Die zahlreiche Choral-

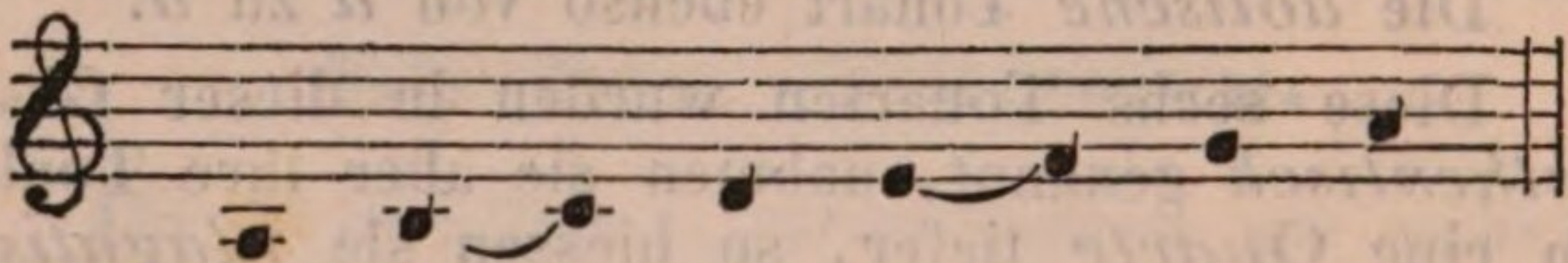
melodien, welche wir noch in diesem System besitzen, sind unsere besten.

Von diesen griechischen Tonarten wurden die acht Kirchentöne abgeleitet oder entlehnt, wie sie noch jetzt in den römischen Cantualien der kath. Kirche angegeben sind.

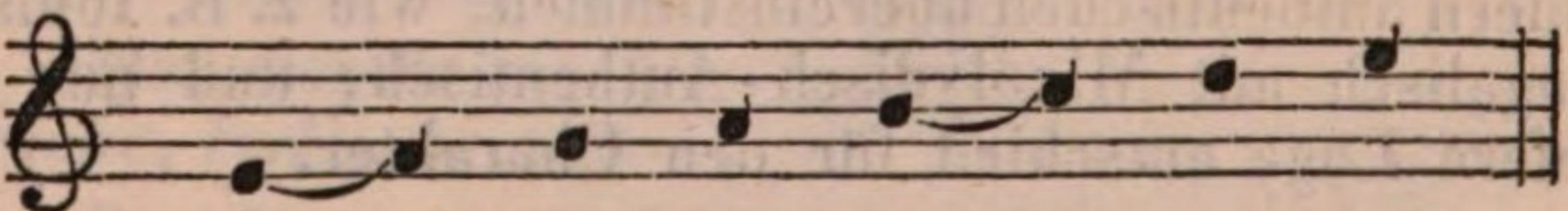
Der *erste Kirchenton* — *Primus Tonus* — geht aus *D-Moll* ohne *b* und kommt der *dorischen* Tonart gleich; z. B.



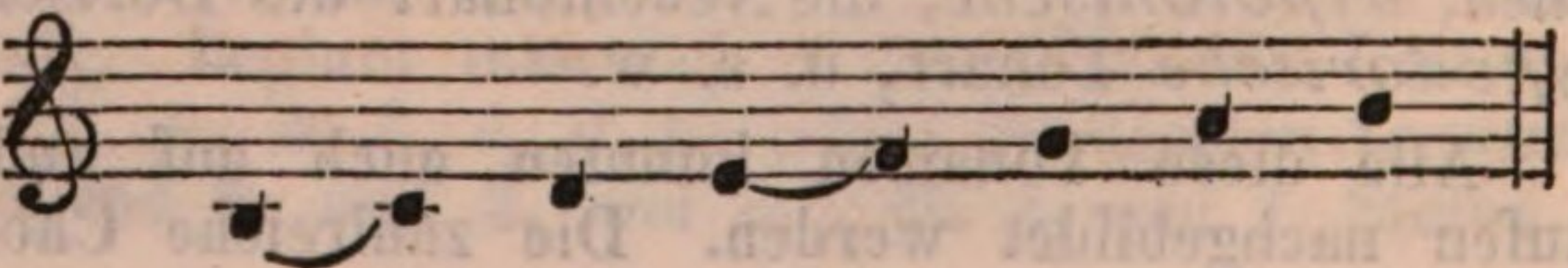
Der *zweite Kirchenton* — *Secundus Tonus* — ist von der *hypodorischen* Tonart entlehnt, kommt aber meistens in *G-Moll* ohne *es*, versetzt vor, z. B.:



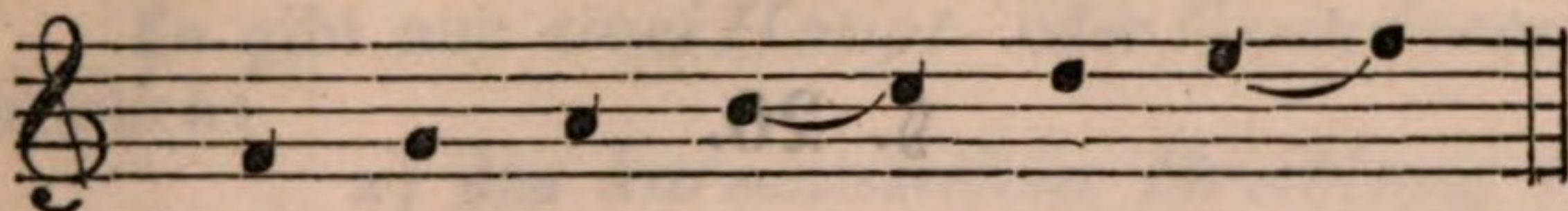
Der *dritte Kirchenton* — *Tertius Tonus* — stammt aus der *phrygischen*, zeigt sich aber grösstentheils in der Versetzung von *A-Moll*:



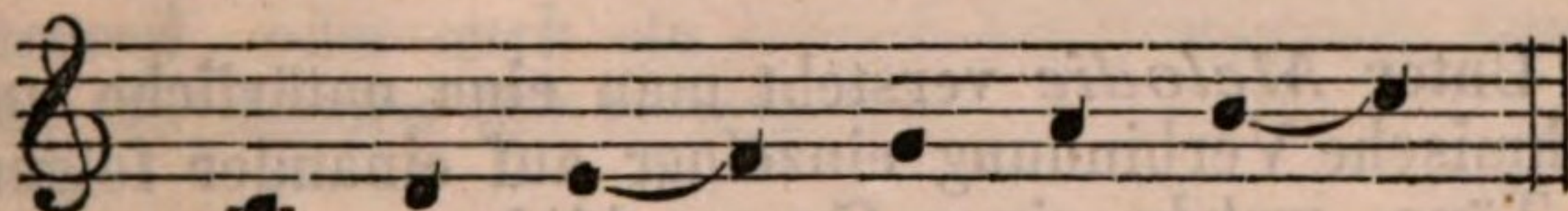
Der *vierte Kirchenton* — *Quartus Tonus* — gleicht der *hypophrygischen* Tonart, ist aber in *E-Moll* ohne *fis* und *gis* üblich:



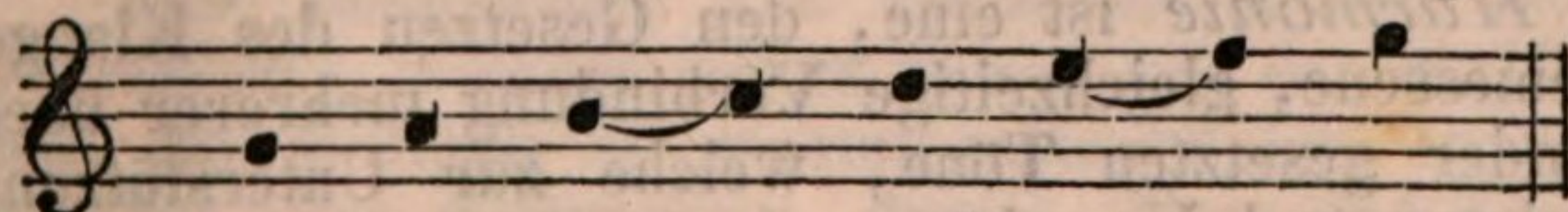
Der *fünfte Ton* — *Quintus Tonus* — ist von der *lydischen* Tonart entlehnt, wegen seiner Höhe aber in Rücksicht auf die Alt- und Bassstimmen in *C* Dur heruntergesetzt worden:



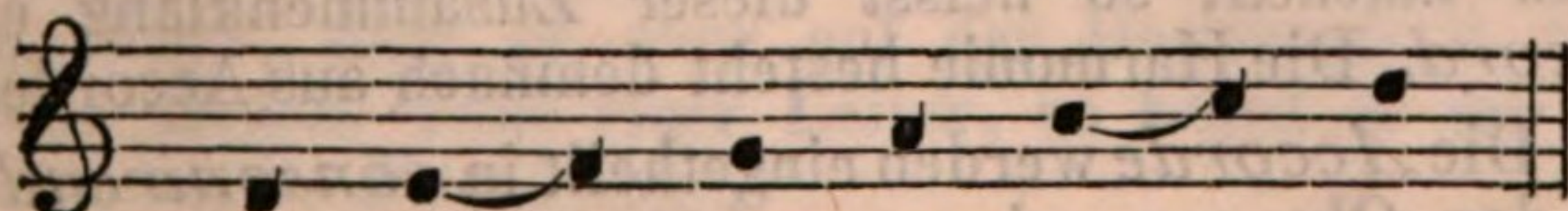
Der *sechste Ton* — *Sextus Tonus* — kommt von der *hypolydischen* Tonart her und wird in *F*-Dur gebraucht:



Der *siebente Ton* — *Septimus Tonus* — ist meistens *mixolydisch*, wird aber seiner Höhe wegen um vier Stufen herunter in *D*-Dur ohne *cis* gesetzt:



Der *achte Kirchenton* — *Octavus Tonus* — ist *hypomixolydisch* und bleibt in *G*-Dur, aber ohne *fis* in der Melodie:



Anmerkung. Das Nähere über die alten Kirchen-Tonarten siehe in meiner Choralgesang-Schule. Speyer bei Neidhard. Pr. 1 fl. 6 kr.

Kapitel IV.

§. 20.

Von den Accorden.

Die Musik theilt sich in *Melodie* und *Harmonie*.

Unter *Melodie* versteht man eine natürliche und rhythmische Verbindung einzelner auf einander folgender Töne, welche einen Gesang bilden.

Zu einer Melodie braucht man wenigstens drei Töne. Die Grundlage der Melodie ist die Tonleiter.

Harmonie ist eine, den Gesetzen des Klanges angemessene, gleichzeitige Verbindung mehrerer übereinander gesetzten Töne, welche zur Unterstützung, Erhebung und Verschönerung der Melodie dient.

Wenn man also mehrere Töne auf einmal hören lässt, und sie einen für das Ohr befriedigenden Eindruck machen, so heisst dieser Zusammenklang ein *Accord*. Die Harmonie besteht demnach aus Accorden.

Die *Accorde* werden eingetheilt in *consonirende*, für das Ohr angenehme und befriedigende, und in *dissonirende* oder solche, welche das Verlangen nach Auflösung derselben in *consonirende* erregen.

Consonirende Accorde finden sich nur unter den Dreiklängen, während Vier- und Fünfklänge *dissonirende* sind.

§. 21.

Haupt - oder Grundaccorde.

Es gibt nur *zwei Haupt- oder Grundaccorde*; nämlich:

- a) den *harmonischen Dreiklang* und
- b) den *harmonischen Vierklang* —
Septimen-Accord.

Ersterer ist ein Accord der Ruhe, als Schlussaccord, oder auch ein Accord der Bewegung; letzterer ist ein Accord der Bewegung.

§. 22.

Vom Dreiklange.

Der natürlichste und einfachste Accord ist der *Dreiklang*, welcher seinen Namen von den drei Tönen hat, aus welchen er zusammengesetzt ist; er besteht nämlich aus: *Grundton*, dessen *Terz* und *Quinte*.

Ist die *Quinte* des Dreiklanges *rein*, so nennt man ihn gewöhnlich *harmonisch*; liegt er auf dem Grundtone einer bestimmten Tonart, so nennt man ihn *tonisch*, liegt er aber auf der Dominante d. h. auf dem fünften Tone einer Leiter, so heisst er der *Dominanten-Dreiklang*.

§. 23.

Verschiedenheit des Dreiklanges.

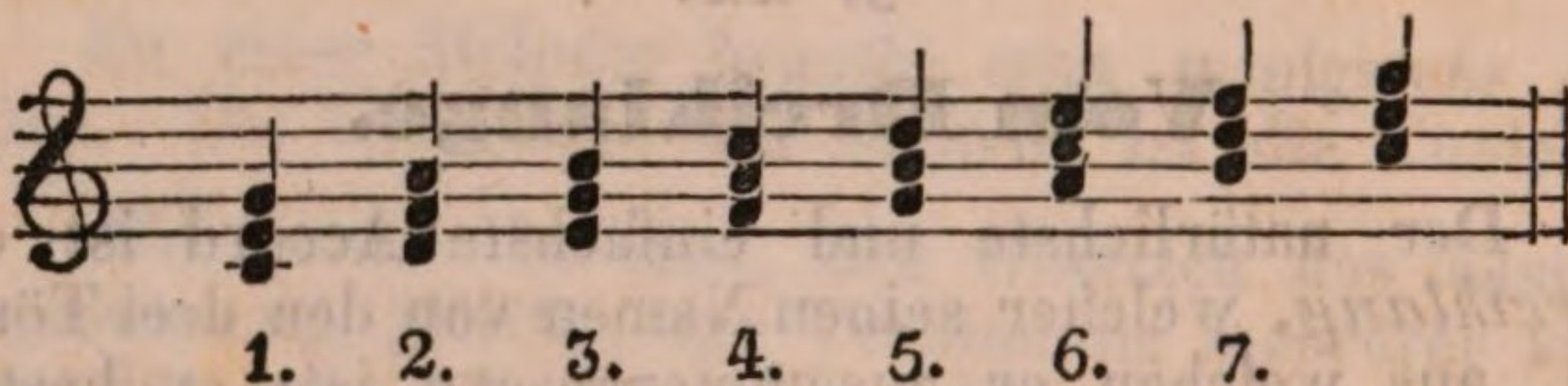
Aus der Verschiedenheit der *Terzen* und *Quinten* ergeben sich die verschiedenen Dreiklänge.

Wenn man auf jeden Ton einer Durton-Leiter solche Dreiklänge legt, und aber natürlich dabei nur die leitereigenen Intervalle benützt, so erhält man drei verschiedene Dreiklänge und zwar:

1) *Dreiklänge* mit grosser *Terz* und reiner *Quinte*, die man *grosse*, oder *harte*, oder *Dur-Dreiklänge* nennt.

2) *Dreiklänge* mit kleiner *Terz* und reiner *Quinte*, welche *kleine*, oder *weiche*, oder *Moll-Dreiklänge* heissen, und endlich

3) *Dreiklänge* mit kleiner *Terz* und verminderter *Quinte*, *verminderte Dreiklänge* genannt: z. B.



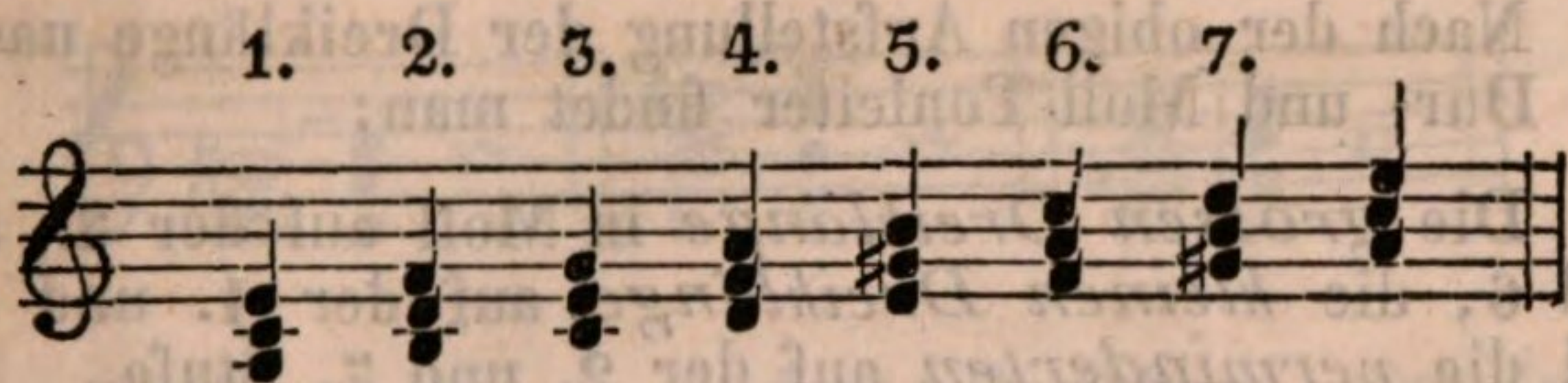
Hier findet man die *grossen* oder *Dur-Dreiklänge* auf der 1., 4. und 5. Stufe der Durleiter;

Die *kleinen* oder *Moll-Dreiklänge* liegen auf der 2., 3. und 6. Stufe.

Die *verminderten* aber liegen in der Durleiter auf der 7. Stufe.

Der Dreiklang auf der ersten Stufe heisst also, wie schon erwähnt: der *tonische Dreiklang* oder *Tonika-Accord*; der auf der 5. Stufe heisst: *Dominant-Accord*, und jener der 4. Stufe heisst: *Subdominant-Accord*.

Anders verhält es sich aber bei der Moll-Tonleiter; z. B.



Der Dreiklang auf der 1. Stufe ist als Tonika-Accord ein *Molldreiklang*.

Auf der 2. Stufe findet man einen verminderten Dreiklang.

Auf der 3. Stufe berührt der Dreiklang in seiner *Quinte* ein Intervall, welches in Moll zweideutig ist, nämlich die Septime der Tonleiter, welche bald erhöht, bald leitereigen vorkommt, je nachdem die Leiter melodisch oder harmonisch ausgeführt wird. Mit erhöhter *Septime*, also bei melodischer Leiter, kann der Dreiklang auf der 3. Stufe, in Moll nur ein Dreiklang mit grosser *Terz* und übermässiger *Quinte* sein — *c, e, gis* —, doch benützt man diesen Accord nicht, sondern wendet dafür den Durdreiklang an, indem man die *Septime* der Leiter nicht erhöht; z. B. *c, e, g*.

Auf der 4. Stufe findet sich ein *Moll-Dreiklang*, wogegen:

Auf der 5. Stufe kommt stets ein *Dur-Dreiklang* vor, wozu man die erhöhte *Septime* der Leiter als *Terz* benützt; z. B. *e, gis, h* und nicht *e, g, h*.

Auf der 6. Stufe liegt, in der Moll-Leiter harmonisch genommen, ein *Dur-Dreiklang* — *f, a, c* — und endlich:

Auf der 7. Stufe erhält man den zweiten *verminderten Dreiklang* dieser Leiter — *gis, h, d*.

Nach der obigen Aufstellung der Dreiklänge nach der *Dur-* und *Moll-Tonleiter* findet man:

Die *grossen Dreiklänge* in *Moll* auf der 3., 5. und 6., die *kleinen Dreiklänge* auf der 1. und 4. und die *verminderten* auf der 2. und 7. Stufe.

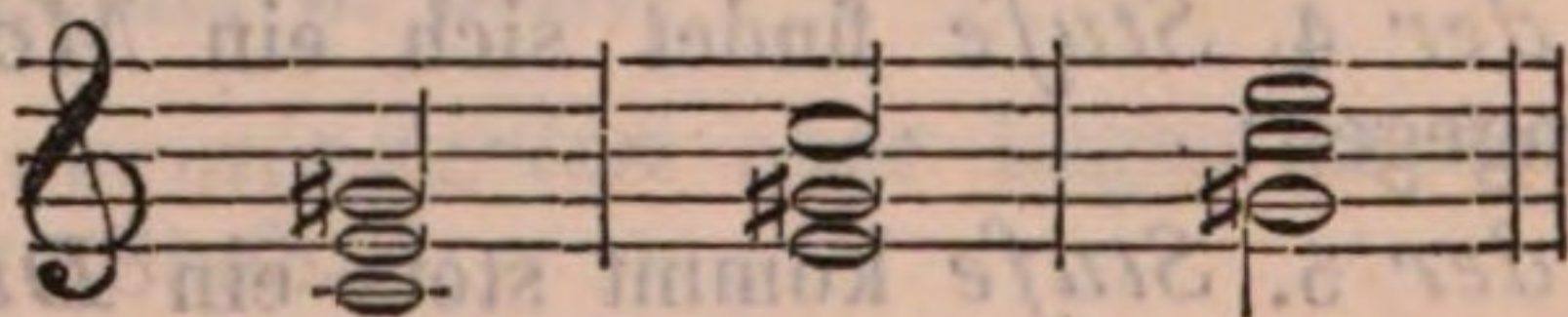
In *Dur* aber findet man die *grossen Dreiklänge* auf der 1., 4. und 5. und in *Moll* auf der 3., 5. und 6. Stufe.

Die *kleinen Dreiklänge* finden sich in *Dur* auf der 2., 3. und 6., und in *Moll* auf der 1. und 4. Stufe.

Die *verminderten* aber liegen in *Dur* nur [auf der 7., und in *Moll* auf der 2. und 7. Stufe.

Nebst diesen dreien leitereigenen Dreiklängen, nämlich dem *grossen*, *kleinen* und *verminderten*, bestehen noch drei *nachgebildete Dreiklänge*, als:

a) Der *übermässige Dreiklang*; man findet ihn auf der *dritten Stufe weicher Leiter*, und wird nur *übergangsweise* angewendet;



Er besteht aus *grosser Terz* und *übermässiger Quinte*; seine erste Umwendung besteht aus *grosser Terz* und *kleiner Sexte*, und seine zweite Umwendung aus *verminderter Quarte* und *kleiner Sexte*.

Als *übermässiges* Intervall schreitet die *Quinte* zu ihrer Auflösung jedesmal aufwärts; z. B.



b) Der *hartverminderte* Dreiklang, man findet ihn auf der *zweiten* Stufe der *weichen* Leiter.



Er besteht aus *grosser Terz* und *kleiner Quinte*; seine erste Umwendung aus *verminderter Terz* und *kleiner Sexte*, und seine zweite Umwendung aus *grosser Quarte* und *übermässiger Sexte*.

c) Der *doppeltverminderte* Dreiklang; diesen Accord findet man auf der *erhöhten vierten* Stufe *weicher* Leiter:



Er besteht aus *verminderter Terz* und *verminderter Quinte*; seine erste Umwendung besteht aus *grosser Terz* und *übermässiger Sexte*, und seine zweite aus *grosser Quarte* und *kleiner Sexte*.

Es bestehen demnach in der Harmonie sechs verschiedene Dreiklänge, nämlich:

- 1) der *grosse*,
- 2) der *kleine*,
- 3) der *verminderte*,
- 4) der *übermässige*,
- 5) der *hartverminderte* und
- 6) der *doppeltverminderte* Dreiklang.

§. 24.

Verdopplung der Intervalle des Dreiklangs.

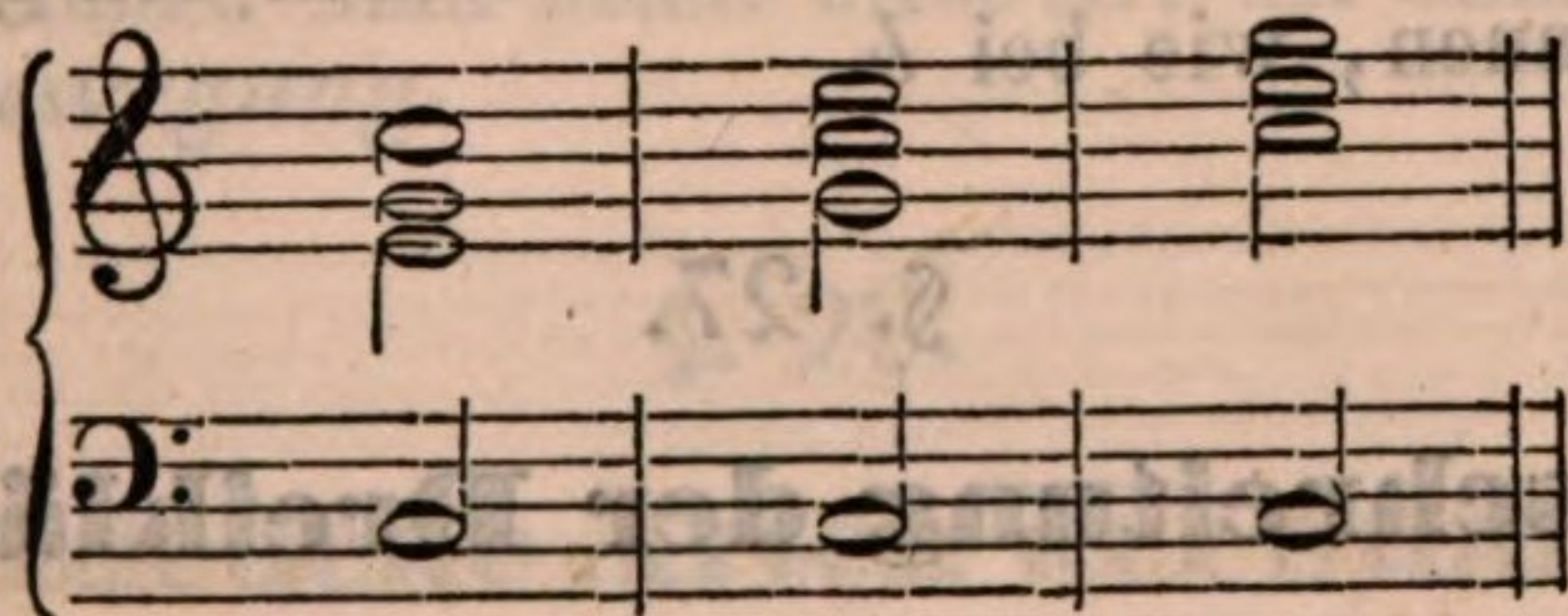
Obgleich der Dreiklang nur aus drei verschiedenen Intervallen besteht, so können in ihm doch mehr als drei Töne mitklingen; man kann nämlich seine Intervalle verdoppeln oder in der *Octave* wiederholen, ohne dadurch das Wesen des Dreiklangles aufzuheben; z. B.



§. 25.

Verschiedene Lagen des Dreiklangs.

Der Dreiklang kann drei verschiedene Lagen annehmen: zuerst kann seine Prime, dann seine Terze, und dann seine Quinte oben liegen; z. B.



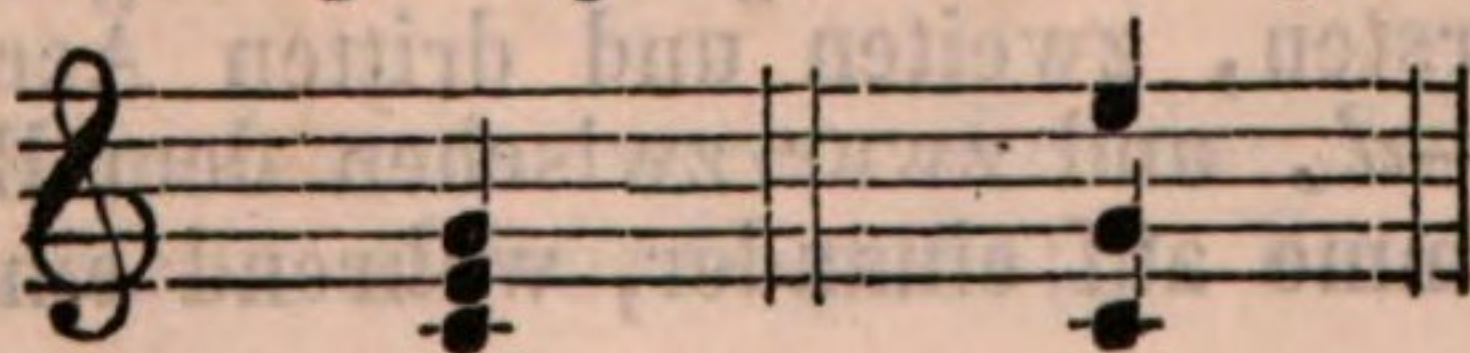
Die *erste Lage* des Accords nennt man die *Primlage*, die *zweite* die *Terzlage*, und die *dritte* die *Quintenlage*.

§. 26.

Enge und weite Lage des Dreiklangs.

Der einfache Dreiklang kann ohne Verdopplung eines seiner Intervalle nebst vorhergehenden noch andere Lagen haben, und zwar eine *enge* und eine *weite Lage*; z. B.

a) enge Lage. b) weite Lage.



Die Verlegung der *Terz* oder *Quinte* in die *Octave* macht keinen Unterschied, und ändert den Namen des Accords nicht.

Eng nennt man die Lage, wenn die obern Stimmen sich vom Basstone so absondern, dass sie selbst keinem andern, dem Dreiklange zugehörigen Intervalle, Raum geben, wie bei *a*.

Weit nennt man die Lage im andern Falle, wenn nämlich immer noch Intervalle zwischen den gegebenen liegen können, wie bei *b*.

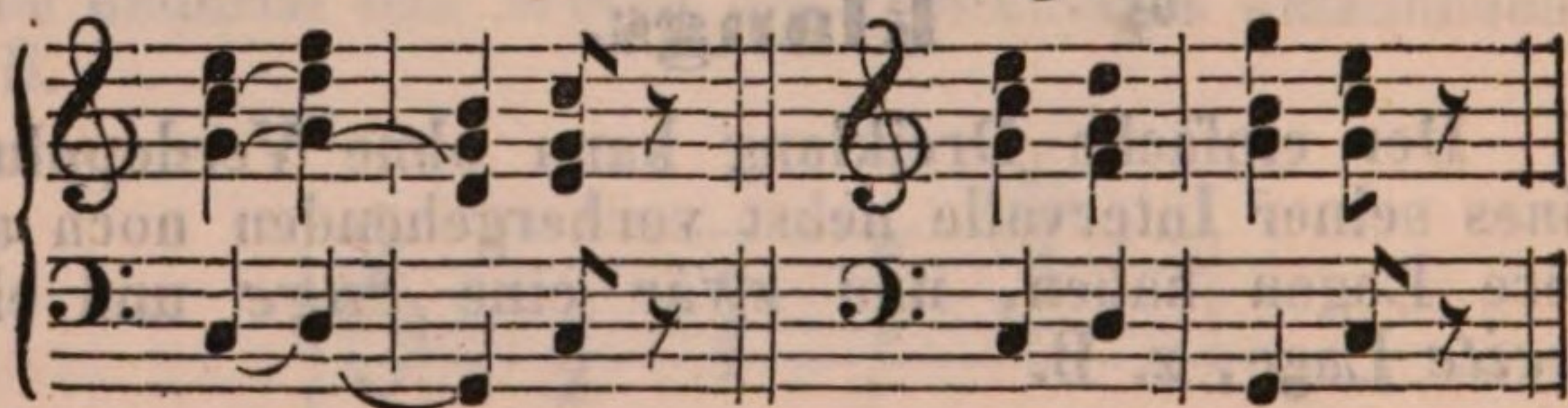
§. 27.

Fortschreitung der Dreiklänge.

Man kann jedem Dreiklange sämtliche leitereigenen Dreiklänge folgen lassen, wobei man aber die *Fortschreitungen in Quinten und Octaven*, in gerader Richtung der Stimmführung, vermeiden muss. Zudem, dass diese Fortschreitung sehr monoton ist, beleidiget sie auch das gebildete Ohr; z. B.

a, schlecht

b, gut.



Bei der Harmoniefolge von *a*, folgen die *Quinten* des ersten, zweiten und dritten Accords: *c—g*, *d—a*, *g—d*, und zwar zwischen dem Bass und der dritten Stimme auf einander, während eine fehlerhafte

Octaven-Fortschreitung zwischen dem Bass und der dritten Stimme des ersten und zweiten Accords vorkommt. Diese fehlerhaften Fortschreitungen sind zu vermeiden, wenn man die Intervalle über die gegebenen Grundtöne anders legt, wie bei *b* geschehen.

Am leichtesten werden diese falschen Fortschreitungen dadurch vermieden, wenn man die Stimmen nicht entweder alle auf- oder abwärts, sondern im Gegentheile sich entweder entgegen oder weiter von einander führt. Man nennt diese Art der Stimmführung *Gegenbewegung*.

§. 28.

Verschiedene Arten der Stimmführung bei den Dreiklängen.

Man unterscheidet in der Harmonie *drei verschiedene Bewegungen* der Stimmführung; nämlich:

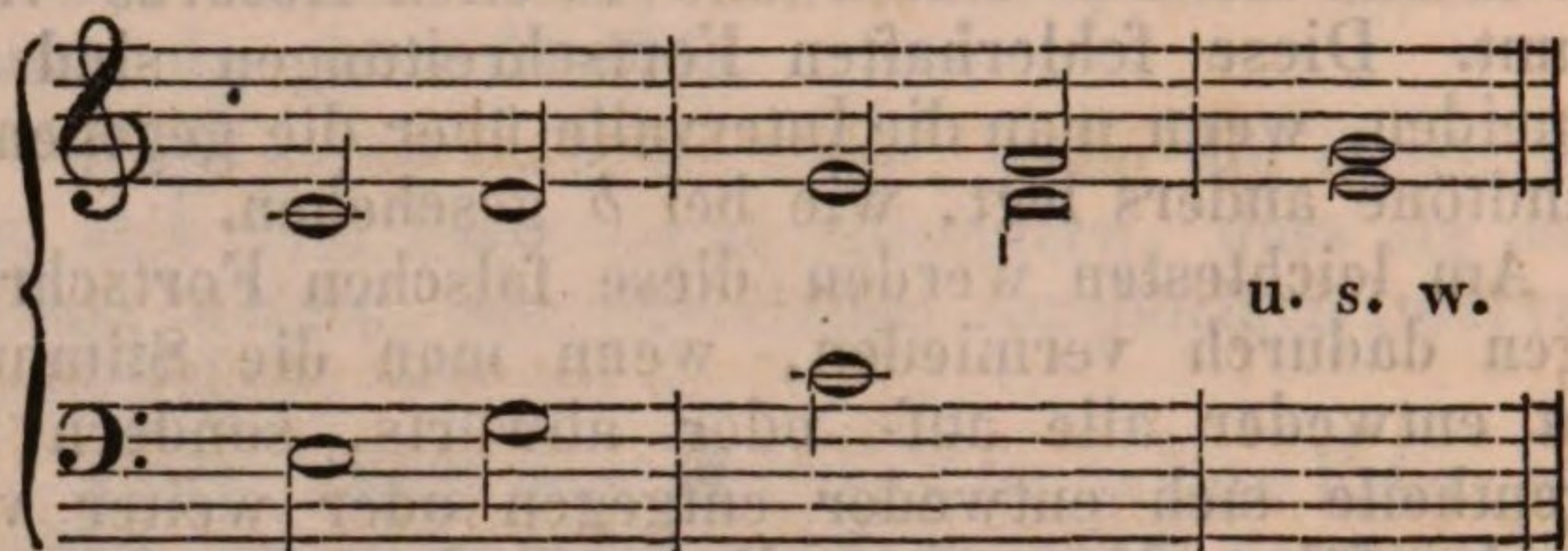
- a) eine *gerade* oder *gleichlaufende*,
- b) eine *gebundene* oder *Seitenbewegung* und
- c) eine *Gegenbewegung*.

Die erste entsteht: wenn zwei Stimmen gleichzeitig mit einander auf- oder abwärts sich bewegen;

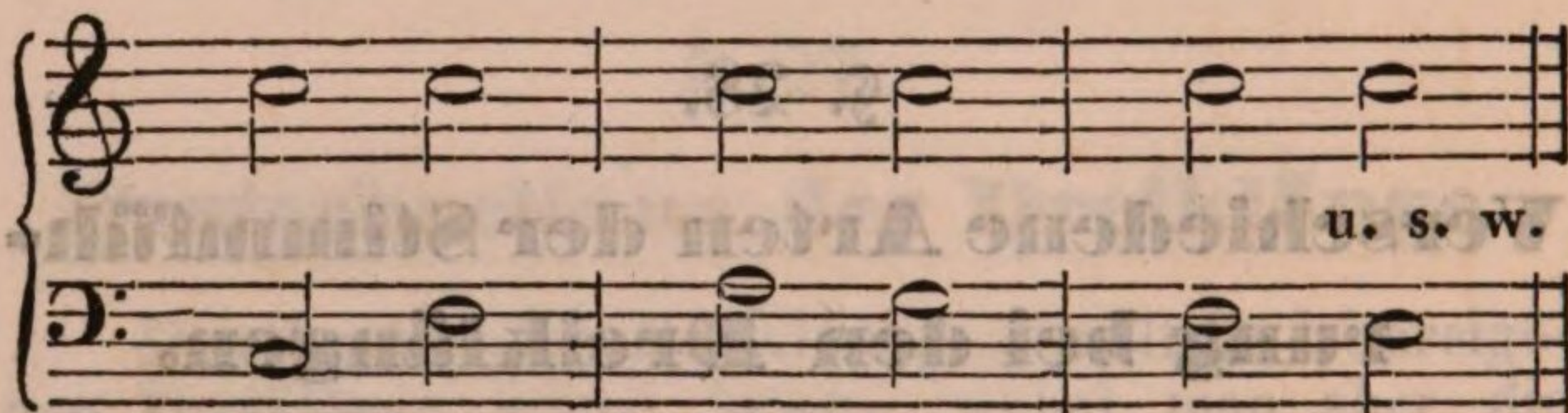
Die zweite: wenn eine Stimme ihren Ton behält, während die andere auf- oder abwärts geht; und

Die dritte entsteht: wenn die eine Stimme auf-, und die andere abwärts geht; z. B.

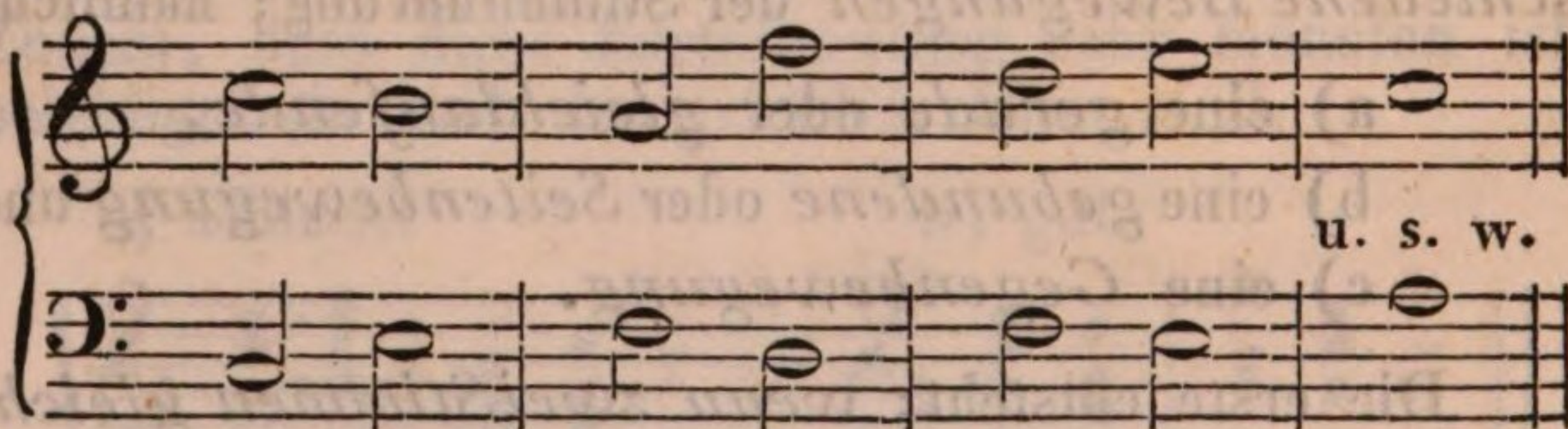
a) gerade Bewegung.



b) gebundene Bewegung.



c) Gegenbewegung.



Die beiden letzten Arten der Bewegung, und namentlich die Gegenbewegung, sind die, welche den grössten Harmoniereichthum bieten; sie gestatten die Aufeinanderfolge zweier vollständiger Consonanzen, was bei der geraden Bewegung nicht erlaubt ist.

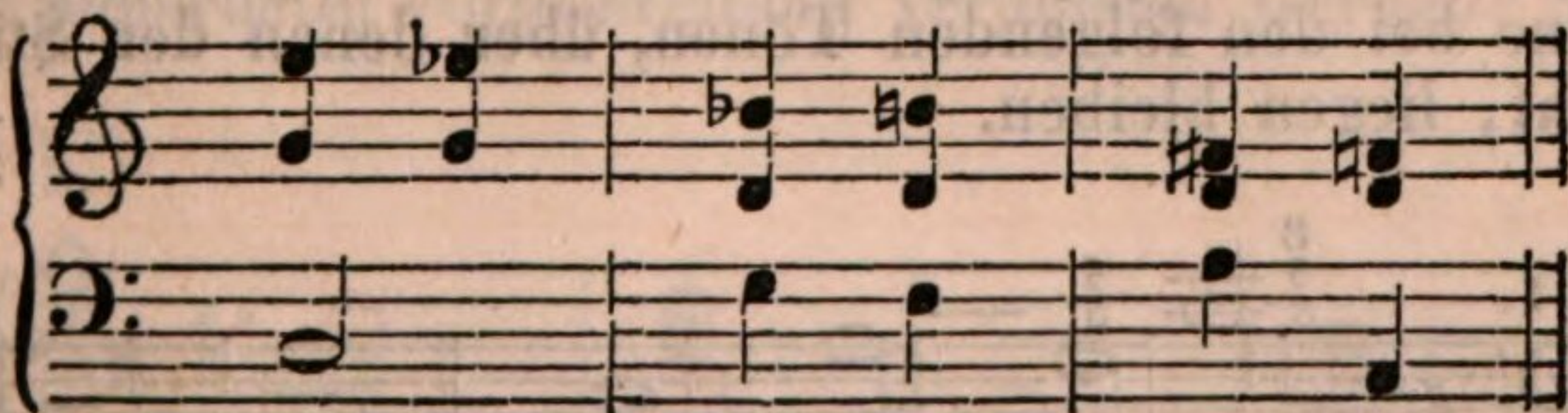
§. 29.

Vom Querstande.

Ein fehlerhafter Harmoniefortschritt ist auch der Querstand. Er ist diejenige Harmonisirung, nach welcher in zwei unmittelbar auf einander folgenden Accorden *ein* und *dasselbe* Intervall von *verschiedenen* Stimmen erst *gross* und dann *klein* oder umgekehrt, angegeben wird; z. B.



Sehr leicht kann diese fehlerhafte Fortschreitung — der Querstand — dadurch vermieden werden, dass man das zu vergrössernde oder zu verkleinernde Intervall dieselbe Stimme vortragen lässt, in welcher es eben gross oder klein erschien; z. B.



Der Querstand ist in den *Mittelstimmen* erträglich, aber in den *äusseren* Stimmen muss er durchaus vermieden werden; im vielstimmigen Satze ist er in den *Mittelstimmen* erlaubt, im *wenigerstimmigen* Satze kann er seiner Härte wegen nicht geduldet werden.

§. 30.

Bezifferung des Basses.

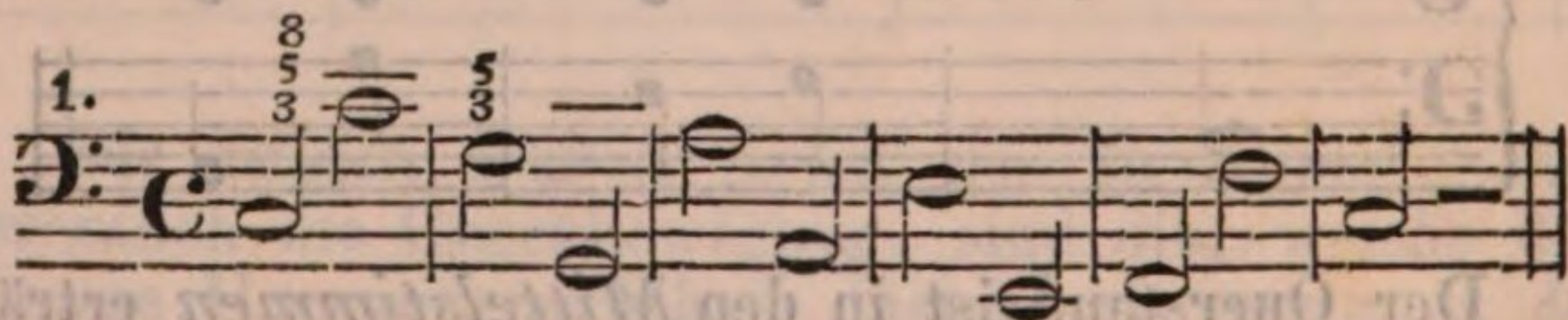
Bei einem bezifferten Basse muss man die durch Ziffern und Zeichen (Signaturen) angedeuteten Accorde über denselben setzen, und die einzelnen Stimmen so anordnen, dass der dem ersten folgende Accord sich natürlich und ohne das Ohr zu beleidigen, anschliesst. Eine solche Darstellung des harmonischen Baues eines Tonstücks nennt man „Generalbass.“

Eine Bassnote ohne Bezifferung bezeichnet gewöhnlich den Dreiklang; will aber der Componist, dass ein bestimmtes Intervall dominire, so schreibt er das gewünschte dazu, durch die Ziffer 3, 5 oder 8.

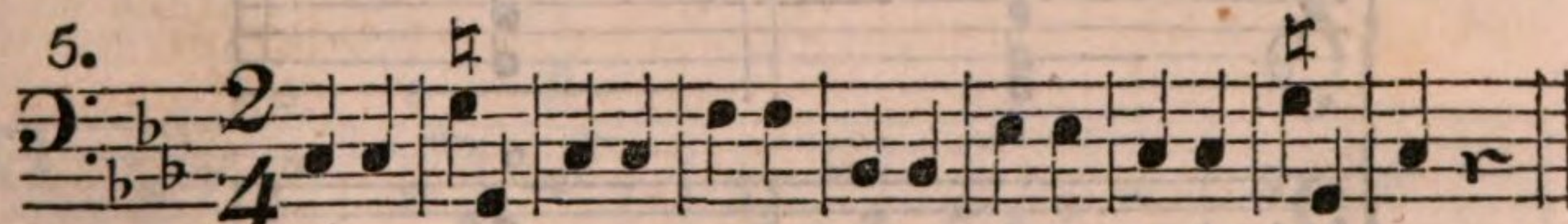
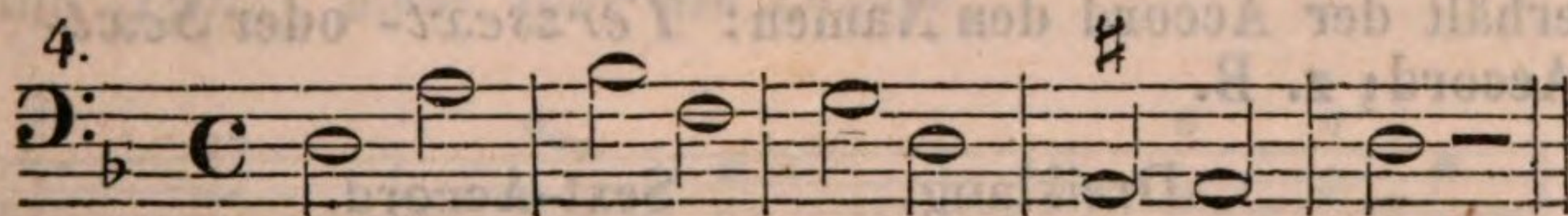
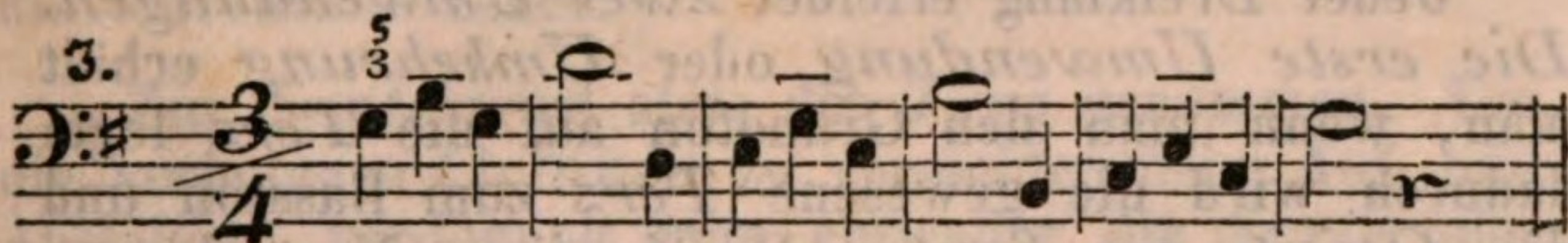
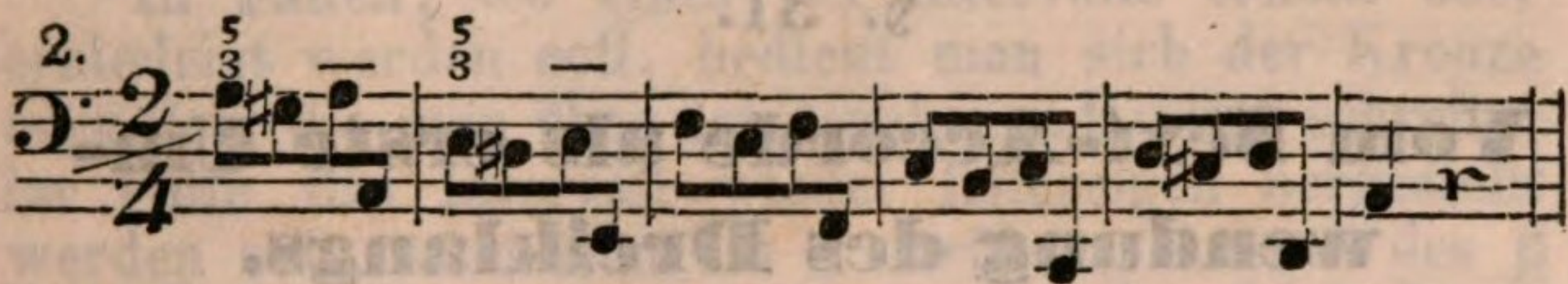
Den Dur-Dreiklang bezeichnet ein darüber gesetztes $\sharp$ oder $\natural$ und den Moll-Dreiklang ein b oder $\flat$.

Die Harmonie muss stets so enge als möglich gehalten sein.

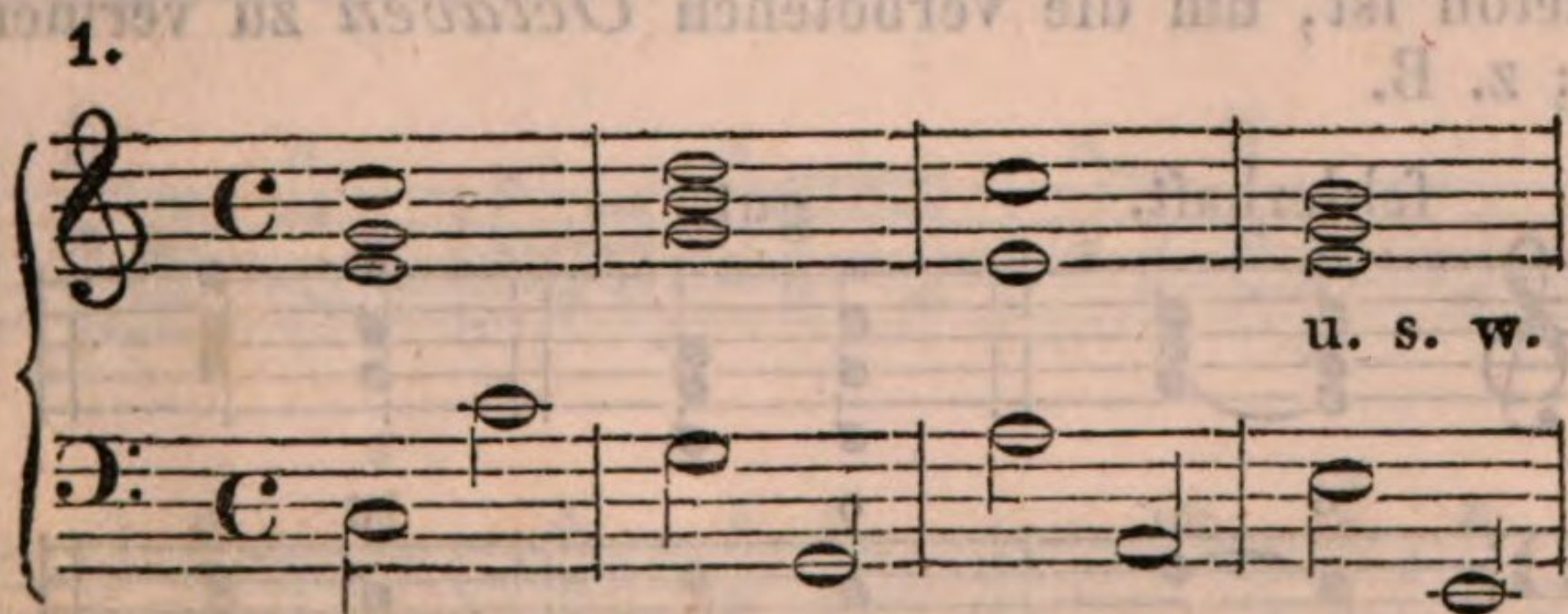
Ein Querstrich über der Bassnote bedeutet, dass die zum vorhergegangenen Grundtone angeschlagenen Töne bei den folgenden Tönen, über denen der Strich steht, liegen bleiben.



Bei folgendem Beispiele wird der Accord bei dem ersten und dritten Achtel angeschlagen. Das zweite und vierte Achtel geht durch.



Vorstehende Beispiele müssen zur Uebung in Noten
ausgeschrieben, in andere Tonarten transponirt, und
die fehlerhafte Fortschreitung vermieden werden; z. B.



§. 31.

Vom Sext-Accorde als erste Umwendung des Dreiklangs.

Jeder Dreiklang erleidet *zwei Umwendungen*. Die *erste Umwendung* oder *Umkehrung* erhält man, wenn man den Grundton auf die *Terz* legt; dadurch wird die gewesene *Terz* zum Basston und die *Quinte* zur *Sext*. Durch diese Veränderung erhält der Accord den Namen: *Terzsext-* oder *Sext-Accord*; z. B.

Dreiklang.	Sext-Accord.

Im mehrstimmigen Satze kann man jedes der Accord-Intervalle verdoppeln, meidet jedoch gerne die Wiederholung der *Terz*, besonders wenn sie zugleich Leiteton ist, um die verbotenen *Octaven* zu vermeiden; z. B.

fehlerhaft.	gut.

In Fällen, wo eines der Intervalle erhöht oder erniedrigt werden soll, bedient man sich der Kreuze oder Bees, die man über den gegebenen Basston schreibt; im Falle das Intervall wieder leitereigen hergestellt werden soll, setzt man ein $\natural$ darüber. Anstatt des $\sharp$ findet man auch sehr häufig einen Strich (|) durch die betreffende Ziffer.

Zur *Sexte* wird stets die *Terz* genommen. Um die verbotenen *Octaven* zu vermeiden beim Auf- und Absteigen, verdoppelt man entweder die *Sexte* oder die *Terz*, nicht aber die *Octave*.

1.

The exercise consists of six staves of music in bass clef, 2/4 time. The notation includes various intervals, accidentals (sharps and naturals), and fingerings (6, 8). The first staff starts with a 2/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The subsequent staves show various intervals and accidentals, with fingerings 6 and 8 indicated above the notes.

§. 32.

Vom Quart-Sext-Accorde als zweite Umwendung des Dreiklanks.

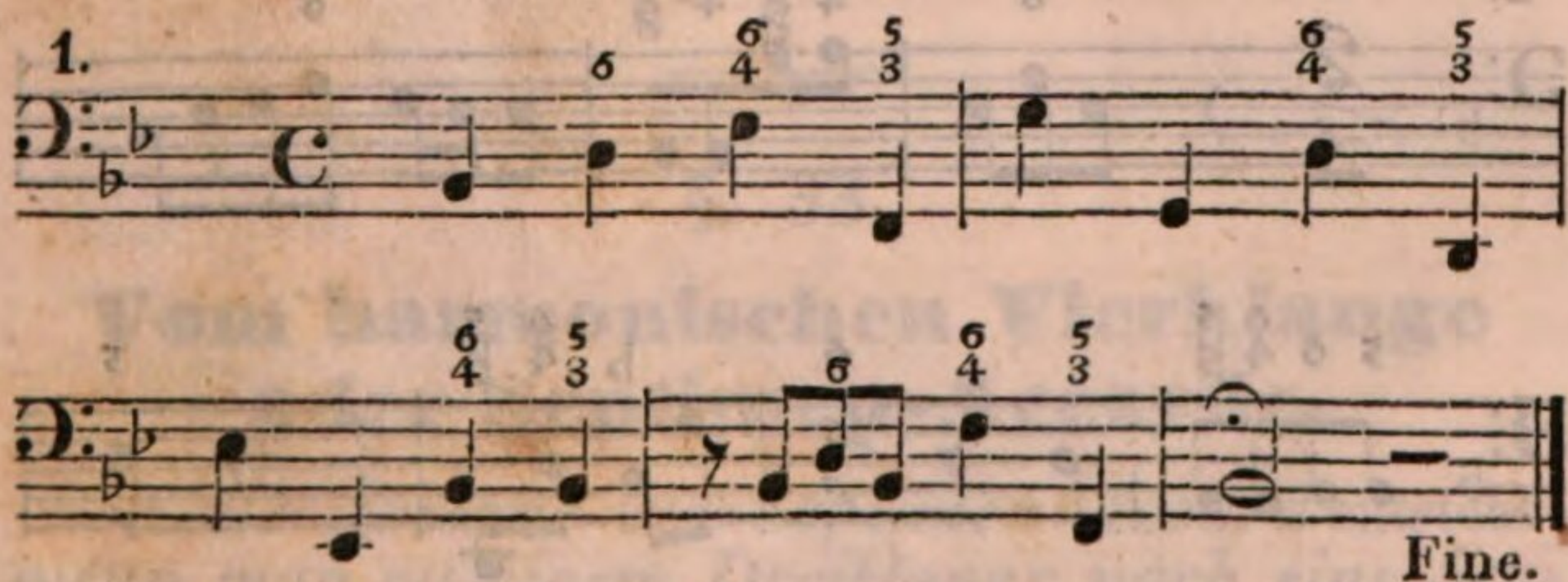
Durch die zweite Umwendung des Dreiklanks erhält man den *Quart-Sext-Accord*. Man legt nämlich den Basston auf die *Quinte* des Dreiklanks; dadurch wird die *Quinte* zum Basston, die *Octave* zur *Quarte* und die *Terz* zur *Sexte*.

Zur *Quart* und *Sexte* wird die *Octave* genommen. Die *Quarte* geht, wenn der Bass liegen bleibt, unter sich in die *Terz*, und die *Sexte* in die *Quinte*; z. B.

Dreiklang.	Quartsext-Accord.
	

Dieser Accord wird über dem Basstone mit $\frac{6}{4}$ bezeichnet:

1.



Fine.

Handwritten musical score for "Der Wanderer" by Franz Schubert. The score is written on five staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The subsequent staves use various clefs, including alto and bass clefs. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and half notes. Above the notes, there is extensive figured bass notation, consisting of numbers (1-6) and symbols (such as #, b, and clefs) indicating fingerings and accidentals for the basso continuo. The paper is aged and shows some staining.

Da capo al fine.

Handwritten musical score for "The Bird Song" by J. S. Bach. The score is written on two staves, both using treble clefs. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. The first staff begins with a "2." indicating the second ending. The second staff continues the melody. The score is written in a clear, legible hand.



Kapitel V.

§. 33.

Vom harmonischen Vierklange oder Septimen-Accorde.

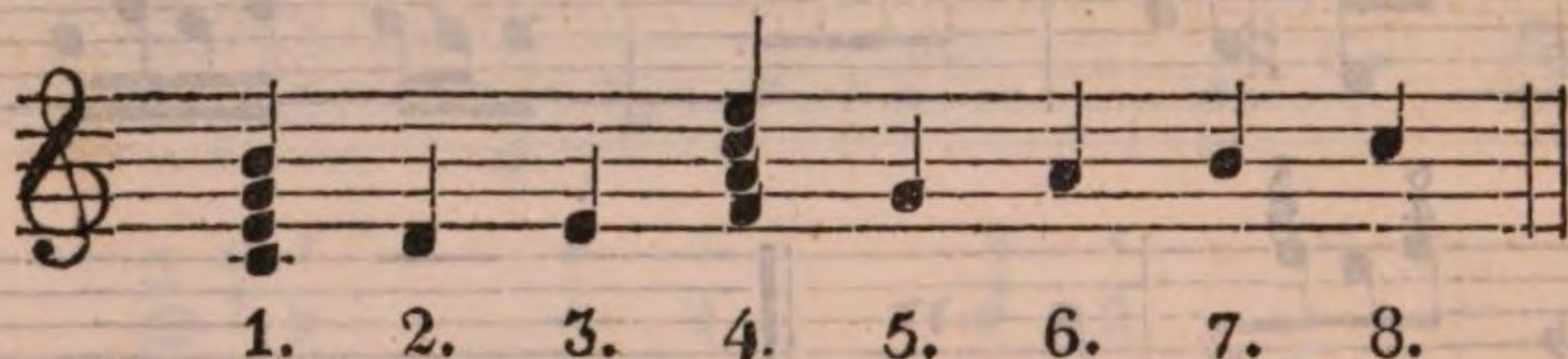
Ein *Vierklang* oder *Septimen-Accord* entsteht:
wenn man zu einem *Dreiklange* noch eine *Sep-*

time fügt — oder: wenn man über einen gegebenen Ton eine Terz, Quinte und Septime baut.

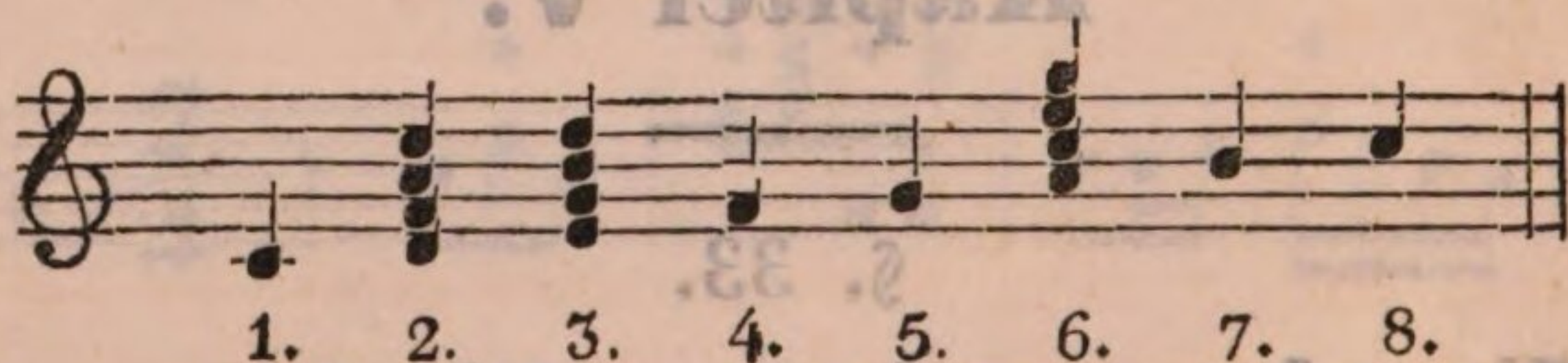
Wie es bei den Dreiklängen der Fall, so lassen sich auf jedem Tone unserer diatonischen Leiter *Vierklänge*, die man nach ihrem entscheidenden Intervalle: *Sept-Accorde* nennt, bilden. Durch die verschiedenen Dreiklänge sowohl, als durch die ihnen beigegebenen *Septimen*, ergibt sich die Verschiedenheit der Vierklänge.

Man findet daher:

1) *Vierklänge mit grossem Dreiklange und grosser Septime*, *grosse* genannt, wie sie z. B. in Dur auf der ersten und vierten Stufe vorkommen.



2) *Vierklänge mit kleinem Dreiklange und kleiner Septime*, *kleine* genannt. Sie finden sich in Dur auf der zweiten, dritten und sechsten Stufe.



3) *Vierklänge mit vermindertem Dreiklange und kleiner Sept*, *verminderte* genannt, wie z. B. in Dur auf der siebenten und in Moll auf der zweiten und siebenten Stufe vorkommen:



Der Vierklang auf der siebenten Stufe kommt als *Sept-Accord* nicht vor, wohl aber als *Non-Accord* mit ausgeschlossenem Grundtone; darüber mehr bei den *Non-Accorden*.

4) Unterscheidet man auch: *Hauptseptimen-Accorde*. Sie unterscheiden sich vor allen andern dadurch, dass sie den *Dur-Dreiklang* und die *kleine Septime* zu diesem haben. Jede *Dur-* und *Moll-leiter* hat nur *einen*, der stets auf der *fünften Stufe*, also auf dem *Dominant-Accorde* liegt; z. B.



Der Vorzug des Hauptseptimen-Accords liegt jedenfalls darin, weil er beide Leitetöne der Leiter enthält, von denen der eine als *Septime*, der andere als *Terz* erscheint. Ersteres Intervall verlangt abwärts und letzteres aufwärts.

Ausser den bereits angeführten *Sept-Accorden* sind noch solche mit kleinem Dreiklange und grosser

Sept möglich, wie z. B. jener auf der ersten Stufe der Moll-Leiter — *a, c, e, gis* — doch werden sie so wenig angewendet, als die Dreiklänge mit übermässiger *Quinte*.

Alle Sept-Accorde sind dissonirende Harmonieen, sie befriedigen das Ohr nicht so, dass wir nicht eine noch beruhigendere Harmoniefolge wünschen sollten.

§. 34.

Verschiedene Lagen des Sept-Accords.

Wie der Dreiklang, so hat auch der *Septimen-Accord* verschiedene Lagen; z. B.



Bei der ersten Lage *dominirt* die *Septime*, bei der zweiten die *Octave*, bei der dritten die *Terz* und bei der vierten die *Quinte*.

Zum Vortheile der Stimmführung muss man manchmal einen Ton weglassen, indem man zwei in einen führt. In diesem Falle ist die *Quinte* das entbehrlichste Intervall. Auch die *Terz* lässt dies zu, man vermisst sie aber weniger gern als die *Quinte*.

Die *Terz* und die *Septime* darf man dagegen nicht in der *Octave* verdoppeln, weil sie Leitetöne sind, demnach in ihrer Auflösung *Octaven* geben.

Die Regeln über die Stimmführung bei der Auflösung des *Septimen-Accords* sind sehr einfach; die *Septime* geht immer abwärts. *Quinte* und Grundton haben freien Spielraum. Nur wenn die grosse *Septime* mit der *Secunde* verbunden ist, löst sie sich aufwärts in die *Octave* und die *Secunde* in die *Terz*. Die *grosse Septime* kann aber dennoch wieder in die *kleine* übergehen und dann abwärts auflösen, z. B. $\frac{7}{3} \text{ } \flat \frac{7}{2} \frac{6}{4} \cdot \frac{7}{2} \frac{6}{3} \frac{6}{4}$

Dieser Accord wird gewöhnlich über dem Basstone mit der Ziffer 7 bezeichnet, man hat die übrigen Intervalle stets beizusetzen.

1.

2.

The musical score consists of seven staves, each beginning with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is common time (C). The notation includes various note values, rests, and fingerings (6, 7, 8). The first staff begins with a '2.' marking. The music is written in a cursive, handwritten style typical of 18th or 19th-century manuscripts.

§. 35.

Von der Umkehrung des Septimen-Accords.

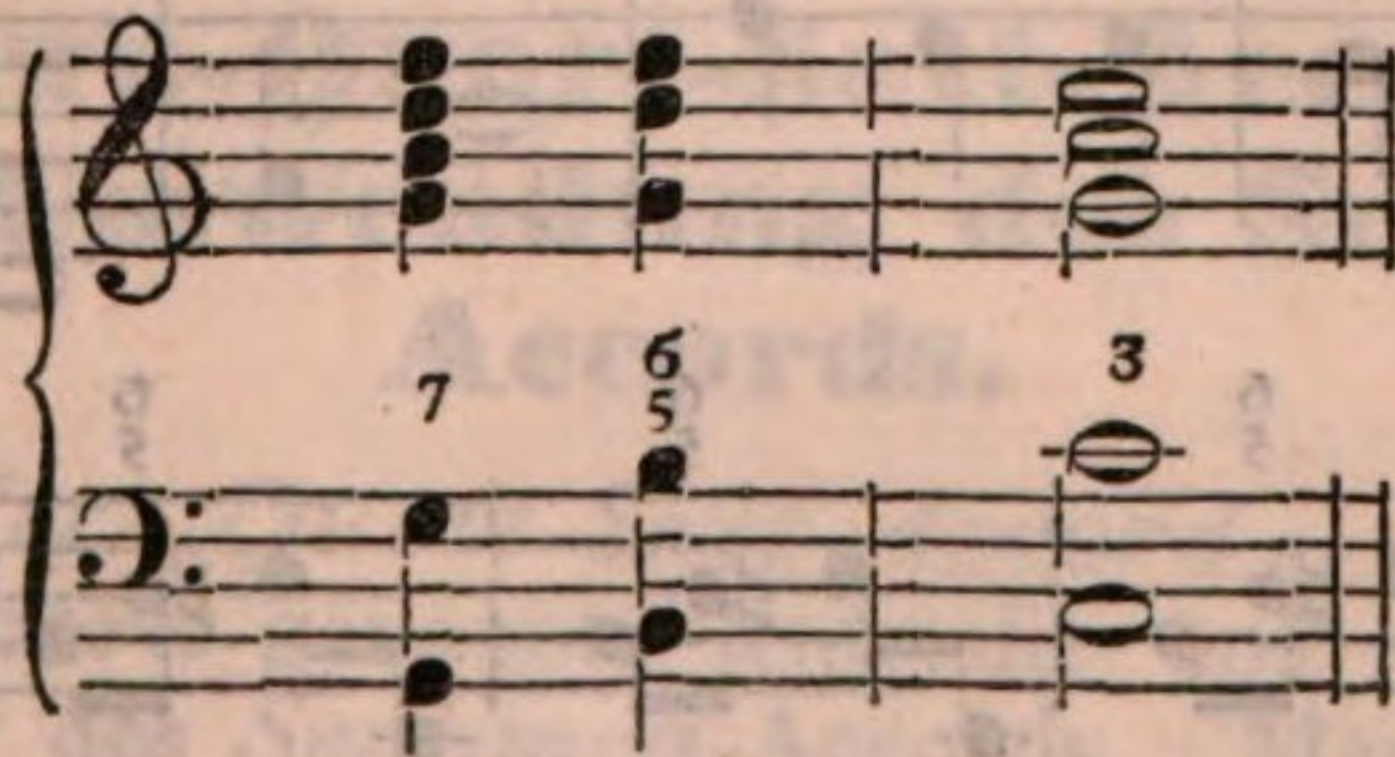
Wie der Dreiklang durch Umkehrung seiner Intervalle eine zweifache Veränderung erleiden kann, so lässt auch der Vierklang — *Septimen-Accord* — Umkehrungen zu, und zwar so viele, als er verschiedene Intervalle ausser seinem Grundtone hat, deren er drei enthält, nämlich: *Terz*, *Quinte* und *Septime*.

Demnach lässt er auch drei Umkehrungen zu. Aus der *ersten* entsteht der *Quint-Sext-Accord*, aus der zweiten der *Terz-Quart-Sext-Accord*, und aus der dritten der *Secund-Quart-Sext-Accord*.

§. 36.

Vom Quint-Sept-Accord, als erste Umwendung des Septimen-Accords.

Wenn man den Grundton auf die *Terz* des *Septimen-Accords* legt, so wird der Grundton, von dem Basstone aus gerechnet, zur *Sexte*, die *Septime* zur *Quinte* und die *Quinte* zur *Terz*; z. B.

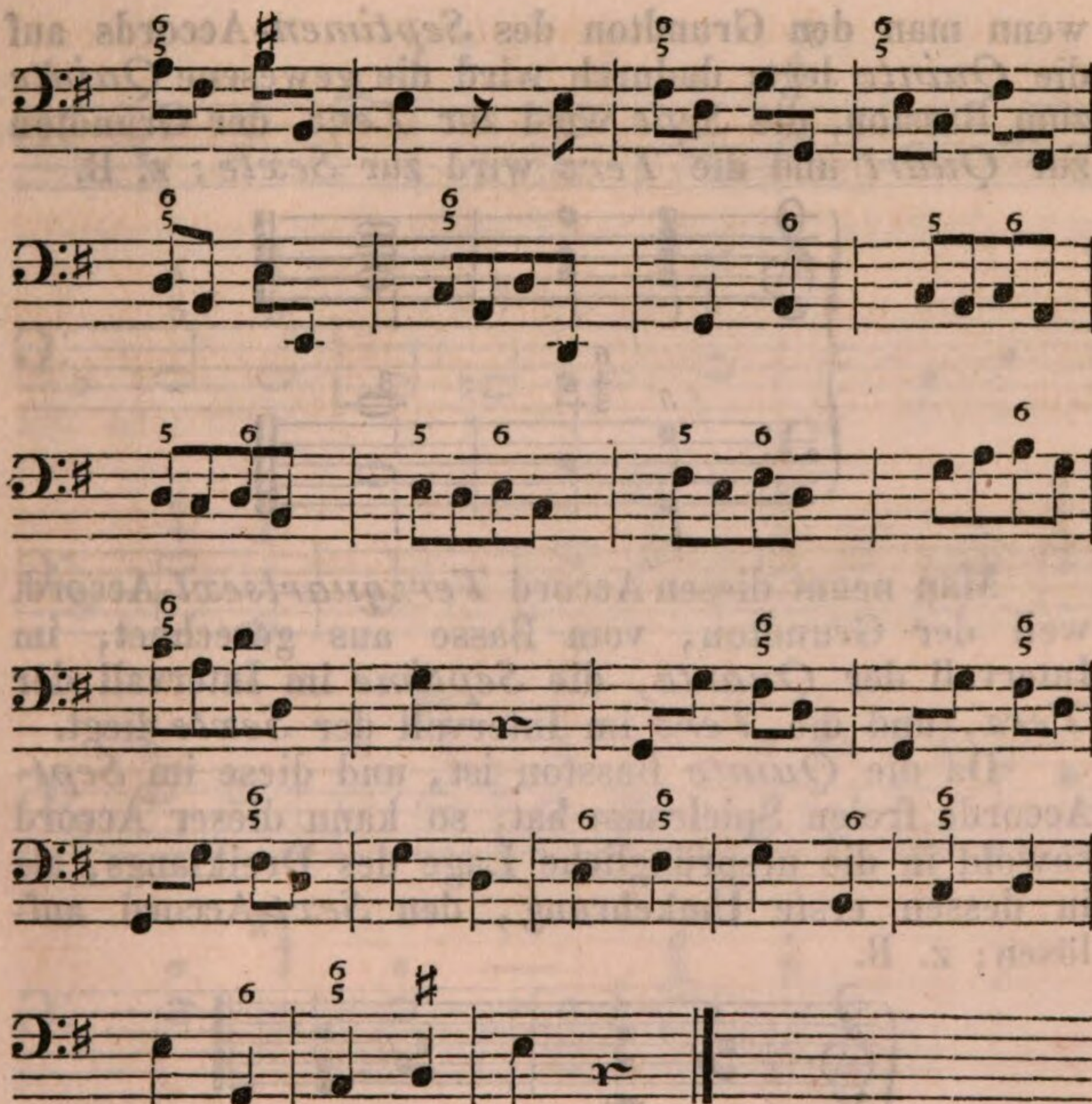


In dieser Umkehrung heisst der *Septimen-Accord*: *Quint-Sext-Accord*; und da er seinen Sitz auf der *Terz* hat, so kann er nur in einen unveränderten Dreiklang auflösen.

Dieser Accord wird über dem gegebenen Basstone mit $\frac{6}{5}$ bezeichnet; man hat ihm also die *Sext* als Grundton und die *Quinte* als *Septime* des Vierklangs beizufügen. Die *Quinte* ist hier nicht bezeichnet, sie tritt als *Terz* des *Quintsext-Accordes* auf.

1.

2.



§. 37.

Vom Terz-Quart-Sext-Accord, als zweite Umwendung des Septimen-Accords.

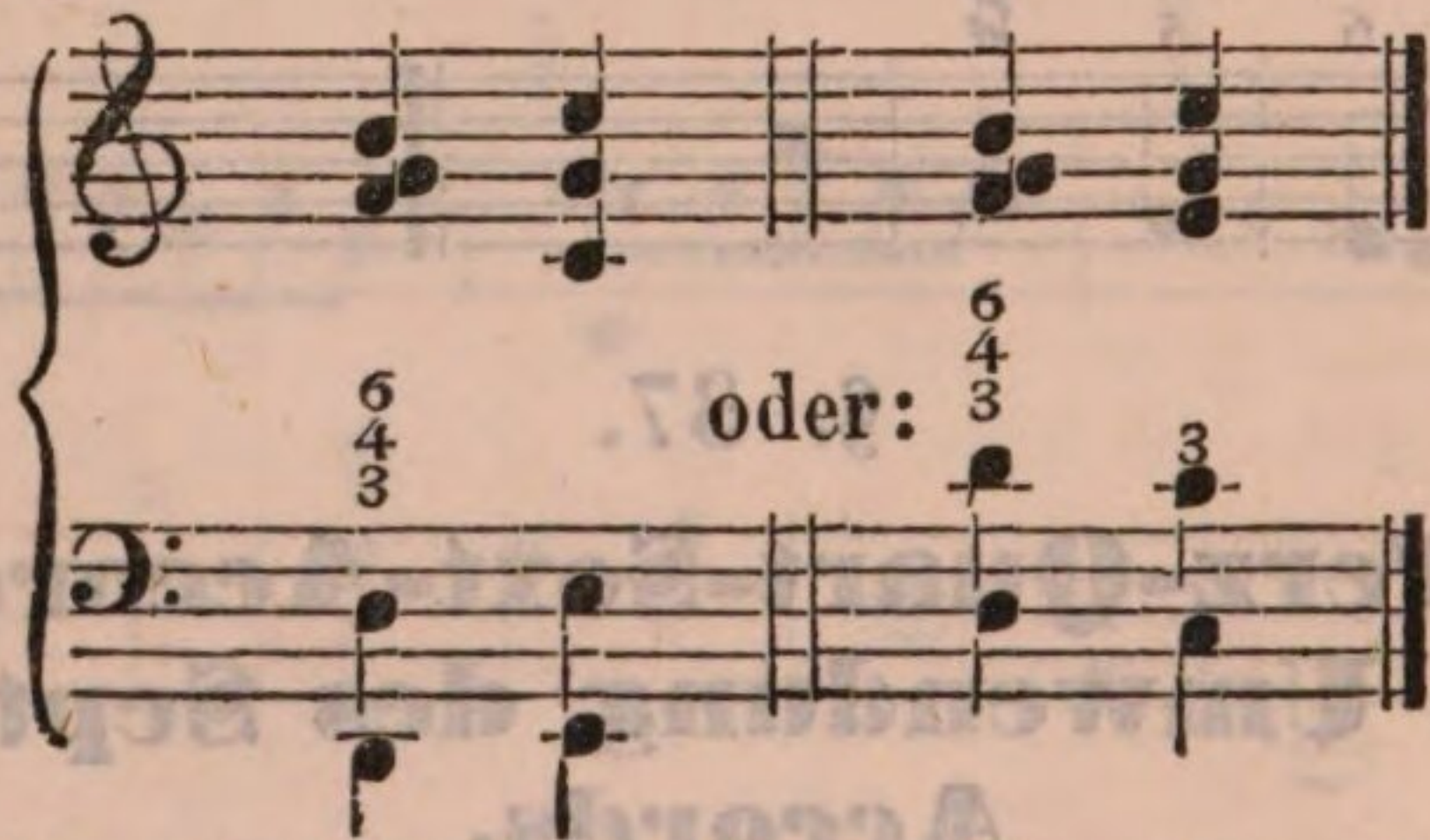
Der *Terz-Quart-Sext-Accord*, auch *Terz-Quart-Accord* genannt, entsteht aus der zweiten Umwendung des *Septimen-Accords*. Man erhält ihn,

wenn man den Grundton des *Septimen*-Accords auf die *Quinte* legt; dadurch wird die gewesene *Quinte* zum Basston, die *Sept* wird zur *Terz*, der Grundton zur *Quart* und die *Terz* wird zur *Sexte*; z. B.



Man nennt diesen Accord *Terzquartsext*-Accord, weil der Grundton, vom Basse aus gerechnet, im Intervall der *Quarte*, die *Septime* im Intervall der *Terz*, und die *Terz* im Intervall der *Sexte* liegt.

Da die *Quinte* Basston ist, und diese im *Sept*-Accorde freien Spielraum hat, so kann dieser Accord sowohl in die ursprüngliche Lage des Dreiklangs, als in dessen erste Umkehrung, den *Sext*-Accord auflösen; z. B.



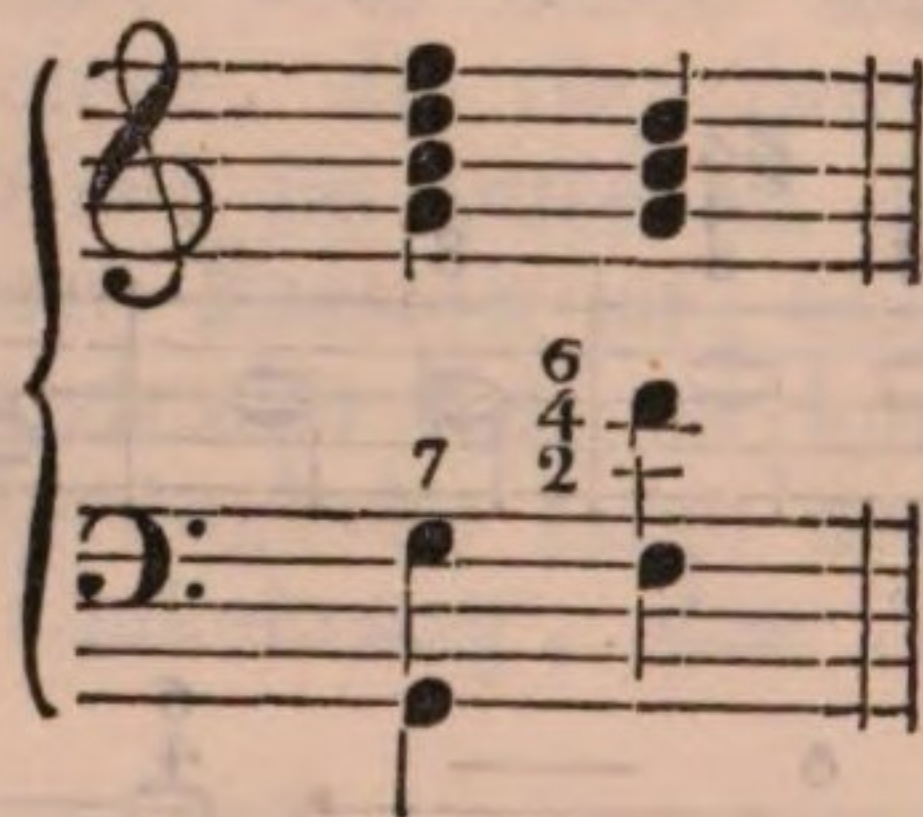
Man bezeichnet den *Terzquart*-Accord über dem Basstone mit $\frac{4}{3}$ oder $\frac{6}{3}$; im ersteren Falle hat man die *Sexte* zuzugeben.

Handwritten musical score for a single system, featuring six staves of music in G major. The notation includes various chords and intervals, with figured bass numbers (6, 4, 3, 5, 8) indicating specific voicings. The piece concludes with a double bar line.

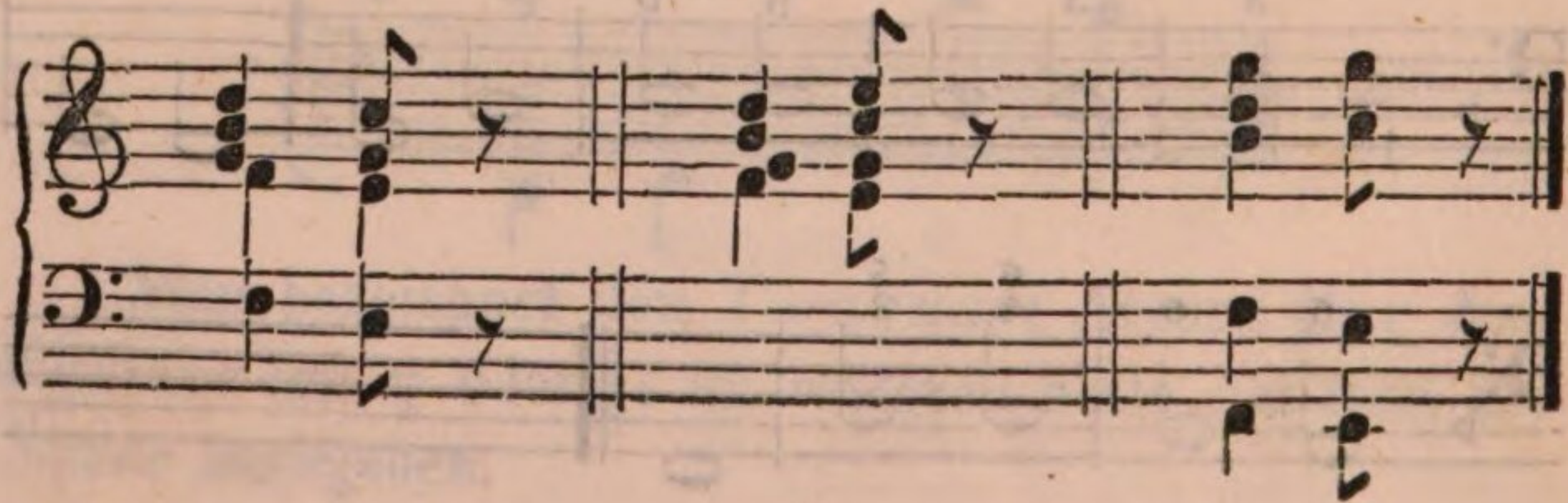
§. 38.

**Vom Secund - Quart - Sext - Accord,
als dritte Umwendung des Septimen-
Accords.**

Den *Secund - Quart - Sext - Accord* oder auch *Secund - Quart - Accord* erhält man, wenn man den Grundton des *Septimen - Accords* auf die *Septime* legt; dadurch wird die *Septime* zum Basston, der Grundton zur *Secunde*, die *Terz* zur *Quarte* und die *Quinte* wird zur *Sexte*; z. B.



Da die *Septime* Basston des *Secund - Accords* geworden ist, so kann er auch nur in einen *Sext - Accord* — erste Umwendung des Dreiklangles — auflösen; z. B.



Dieser Accord wird mit: $\frac{4}{2}$ oder $\frac{6}{2}$ oder kurz nur mit 2 bezeichnet. Man hat ihm daher stets nur die nicht bezeichneten Intervalle beizugeben.

1.

2.

Three staves of musical notation in bass clef. The first staff contains notes with fingerings 4/2, 6, 4/2, b6, 4/2, 6, 4/2, 6, 5/4, and a whole rest. The second staff contains notes with fingerings 5, 6, 5, 4/2, 6, 7, and 6. The third staff contains notes with fingerings 4, 5/4, and 7, ending with a double bar line.

Tonleiter in Dur.

Two systems of musical notation, labeled 'a.' and 'b.', each with a treble and bass staff. System 'a.' shows a scale with fingerings 6, 6, 6, 7, 6, 4, 7. System 'b.' shows a scale with fingerings 6, 2/4, 6, 6/4, 3/4, 6, 5, 6/4, 6/4, 7.

Tonleiter in Moll.

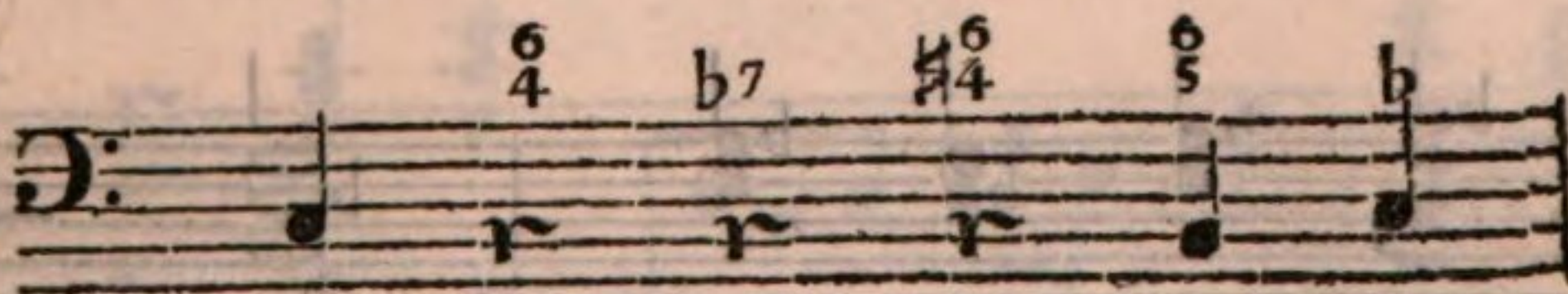
Anmerkung. Bei den vorkommenden Achtelnoten im Basse wird die Harmonie auf die erste Achtelnote gelegt, die zweite bleibt unberücksichtigt.

§. 39.

Generalbass-Regeln.

Zu den bisher angeführten Regeln der *Bezifferung* oder des *Generalbasses*, folgen hier noch einige *wissenswürdige Punkte*.

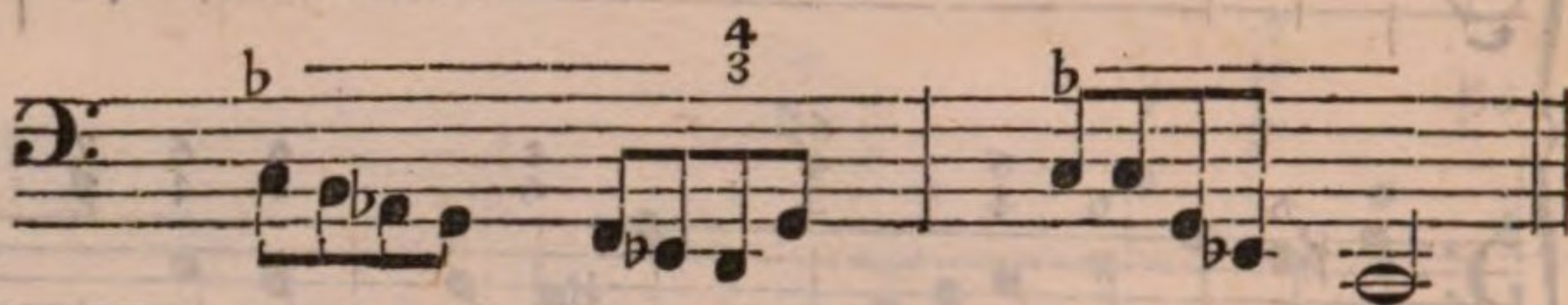
1) Ziffern und Signaturen über Pausen setzen die *letztvorhergegangene* Bassnote voraus; z. B.



wird gelesen:



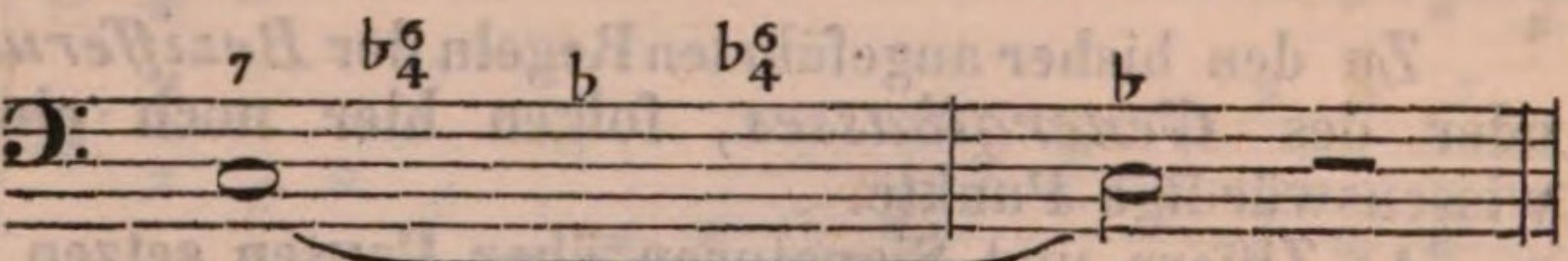
2) Wenn die Intervalle eines oben angegebenen Accordes fort tönen sollen, während zwei oder mehrere Bassnoten eintreten, so wird dies durch einen *horizontalen* Strich angezeigt; z. B.



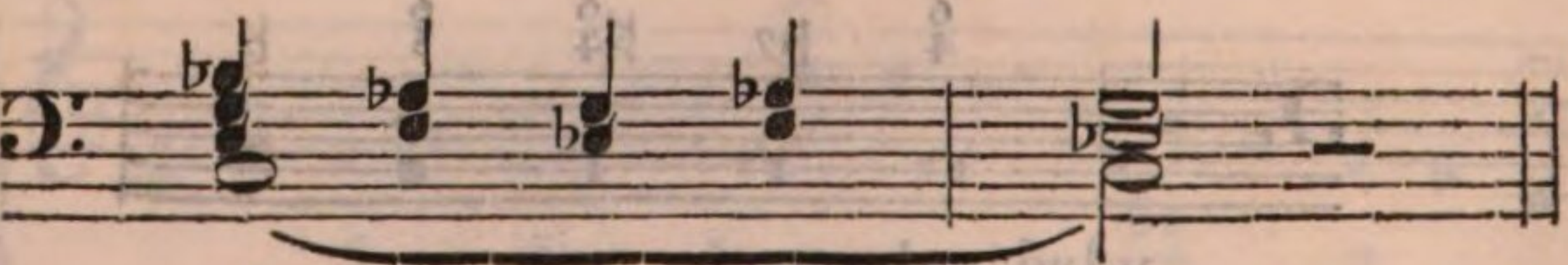
wird gelesen:



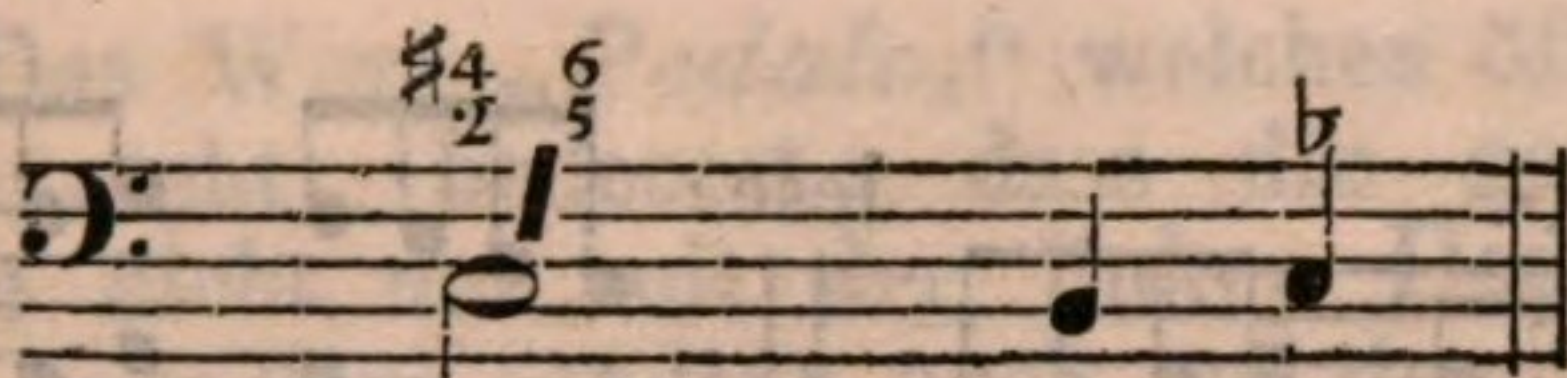
3) Gehören aber zu einer forttönenden Bassnote zwei oder mehrere Accorde, so steht die Bezeichnung der Accorde neben einander über der ersteren.



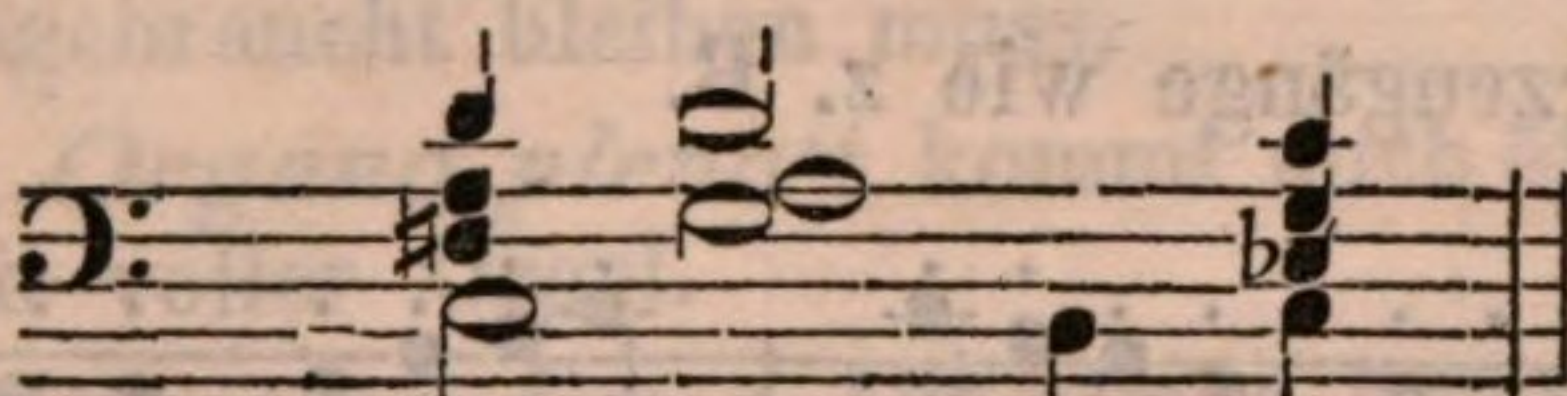
wird gelesen:



4) Wenn der Basston fortklingen soll, während schon die Intervalle des nächstfolgenden Accordes eintreten, so wird durch einen *schrägen* Strich darauf hingewiesen; z. B.



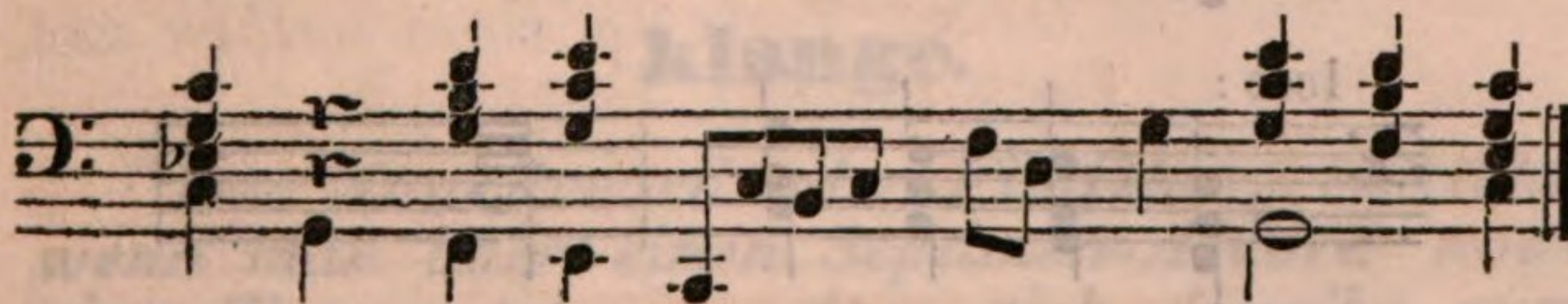
wird gelesen:



5) Soll aber ein Basston ohne irgend ein Intervall allein tönen, so steht eine Null über der Note. Bei einer längeren Reihe solcher alleintönender Bässe steht die Bezeichnung: „*tasto solo*“ darüber, welche so lange gilt, bis wieder Ziffer oder Signaturen eintreten; z. B.



wird gelesen:



6) Das Wort: „*unisono*“, welches öfter über den Bassnoten steht, heisst: dass bloss die Grundtöne octavenweise mit beiden Händen ohne Hinzufügung eines andern Intervalls gespielt werden müssen; z. B.



7) Terzengänge wie z. B.



8) Soll ein Accord auf mehreren Stufen nach einander wiederholt werden, so setzt man, statt wiederholter Ziffern, ebenfalls Punkte oder schräge Strichelchen; z. B.



9) „*Senza Organo*“ heisst: ohne Orgel. Dieser Ausdruck kommt nur in Gesangbegleitung vor, wo dann die Orgel so lange schweigt, bis wieder Signaturen eintreten.

10) Das Wort „*Pedale*,“ welches öfter bei den Bassnoten steht, bedeutet: dass die geschriebenen Grundtöne nicht nur mit der linken Hand auf dem *Manual* gegriffen, sondern auch auf dem *Pedale* mitgetreten werden müssen; das Gegentheil wird angezeigt durch die Worte: *Senza Pedale*, bei welchen das *Pedale* ungebraucht bleiben muss.

11) „*Organo pleno*“ kommt auch öfter vor und heisst: mit voller Orgel.

Die Bedeutung dieser Ausdrücke kommt nicht in bezifferten Chorälen, wohl aber in der Orgelbegleitungs-Stimme von Messen, Cantaten und Oratorien häufig vor.

Kapitel VI.

§. 40.

Vom Non-Accorde oder Fünfklinge.

Der Non-Accord oder Fünfklang entsteht, wenn man über einen Septimen-Accord noch eine Terz setzt, so dass sich dieselbe zum Grundbasstone als None verhält.

Der Non-Accord ist demnach genau genommen nur ein durch eine *None* vergrösserter *Septimen-Accord*, desshalb geschieht auch seine Auflöschung als

dissonirende Harmonie in eine consonirende nach gleicher Weise, wie bei dem *Septimen*-Accorde.

Die wesentliche Verschiedenheit von diesem, nämlich von dem *Septimen*-Accorde, liegt demnach in der *None* selbst, indem sie sowohl *klein*, *gross* und *übermässig*, wie auch *vermindert* sein kann.

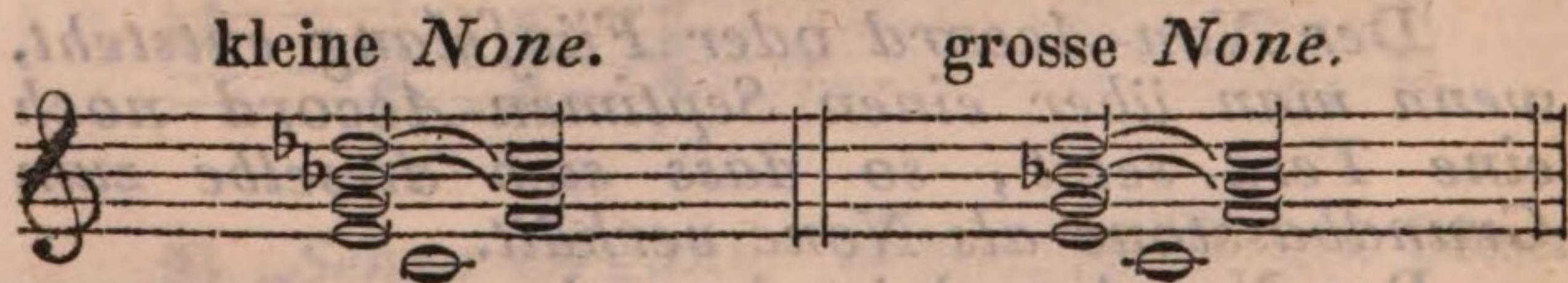
Man unterscheidet:

- a) *einen kleinen*,
- b) *einen grossen*,
- c) *einen übermässigen* und
- d) *einen verminderten Non-Accord*.

§. 41.

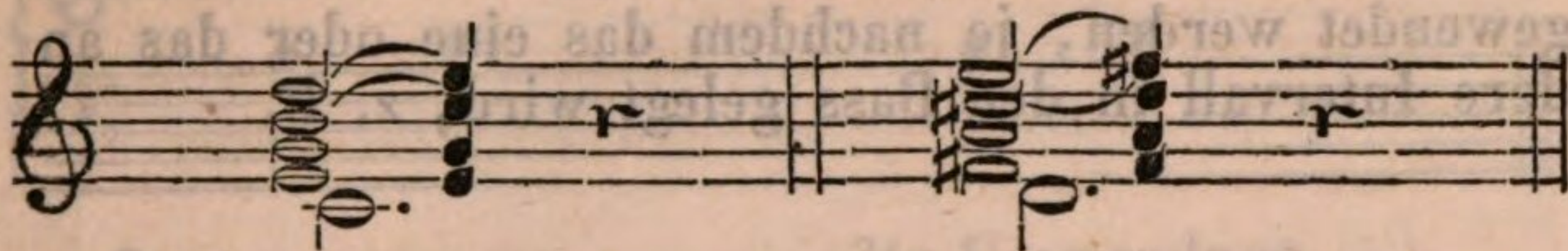
Kleine, grosse und übermässige Non-Accorde.

Der *kleine Non-Accord* kommt nur in Molltonarten vor und der *grosse* nur in Durtonarten, im Uebrigen sind ihre Eigenschaften gleich. Beide *Nonen* lösen sich mit ihren *Septimen* zugleich, und zwar abwärts auf, die *kleine None* um einen *halben* und die *grosse* um einen *ganzen Ton*; z. B.



Dass die *None* vorbereitet wird, ist gut, aber im strengen Style doch nicht bedingt nothwendig.

Die grosse *None* wird, sobald sie sich aufwärts auflöst, als *Secunde* behandelt, wie sie dann auch in der Generalbassschrift bezeichnet wird; z. B.



Ebenso, wie diese figürliche *None* als grosse *Secunde*, löst sich die *übermässige None* auf; sie geht, wie alle übermässigen Intervalle, um eine Stufe aufwärts, und eben so gleichfalls die grosse *Septime* im Accord.



Die übermässige *None* kommt meist nur als Vorhalt vor, und ist auch nur als eine übermässige *Secunde* zu betrachten, welche vorbereitet sein muss.

§. 42.

Umwendung des Non-Accords.

Der Fünfklang ist, wie jeder Accord, der Umkehrung fähig; man benützt diese Umkehrungen, wegen der vielen in denselben nebeneinanderliegenden *Secunden*, die ihres herben Klanges wegen das Ohr unsanft berühren, selten, und nur mit Auslassung eines oder mehrerer Intervalle.

Der *Non-Accord* besteht, wie schon bemerkt, ausser dem Grundtone noch aus vier unter sich verschiedenen Tönen, nämlich aus *Terz*, *Quinte*, *Septime* und *None*; er kann demnach auch viermal umgewendet werden, je nachdem das eine oder das andere Intervall in den Bass gelegt wird, z. B.

Non-Accord. 1te 2te

7 9 7 6 5 3 6 5 4 3

3te 4te Umwendung.

6 4 3 2 7 6 4 2 6 4

Wenn man auch, was im mehrstimmigen Satze öfter nöthig ist, die entbehrlichsten Intervalle auslässt, so hebt sich die Härte der gedrängten *Secunden* doch nicht, wie z. B. bei:

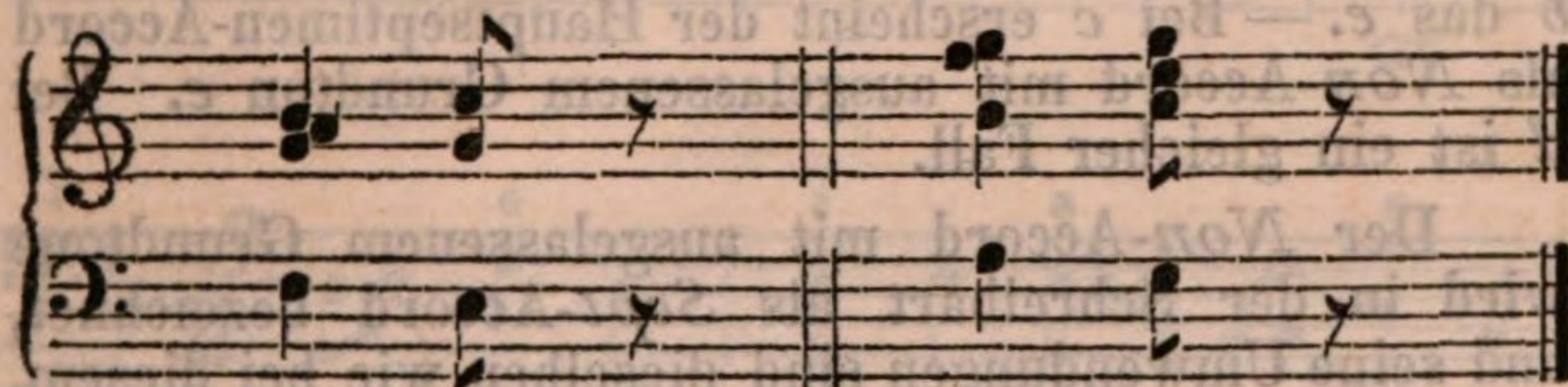
Non-Accord.

1te



2te

3te Umwendung.



Aus diesen Harmonien ersieht man, warum der *Non-Accord* nur höchst selten in seinen Umwendungen angewendet werden kann.

Dass die *None* nie ausgelassen werden darf, versteht sich von selbst; jedoch darf, was sonst bei keinem Accorde der Fall ist, der Grundton ausgelassen werden, in welcher Gestalt er auch am häufigsten erscheint.

Mit ausgelassenem Grundtone hat der *Non-Accord* ganz das Aussehen, wie der *Sept-Accord*, und nur seine eigene Auflösung lässt den Unterschied errathen, z. B.

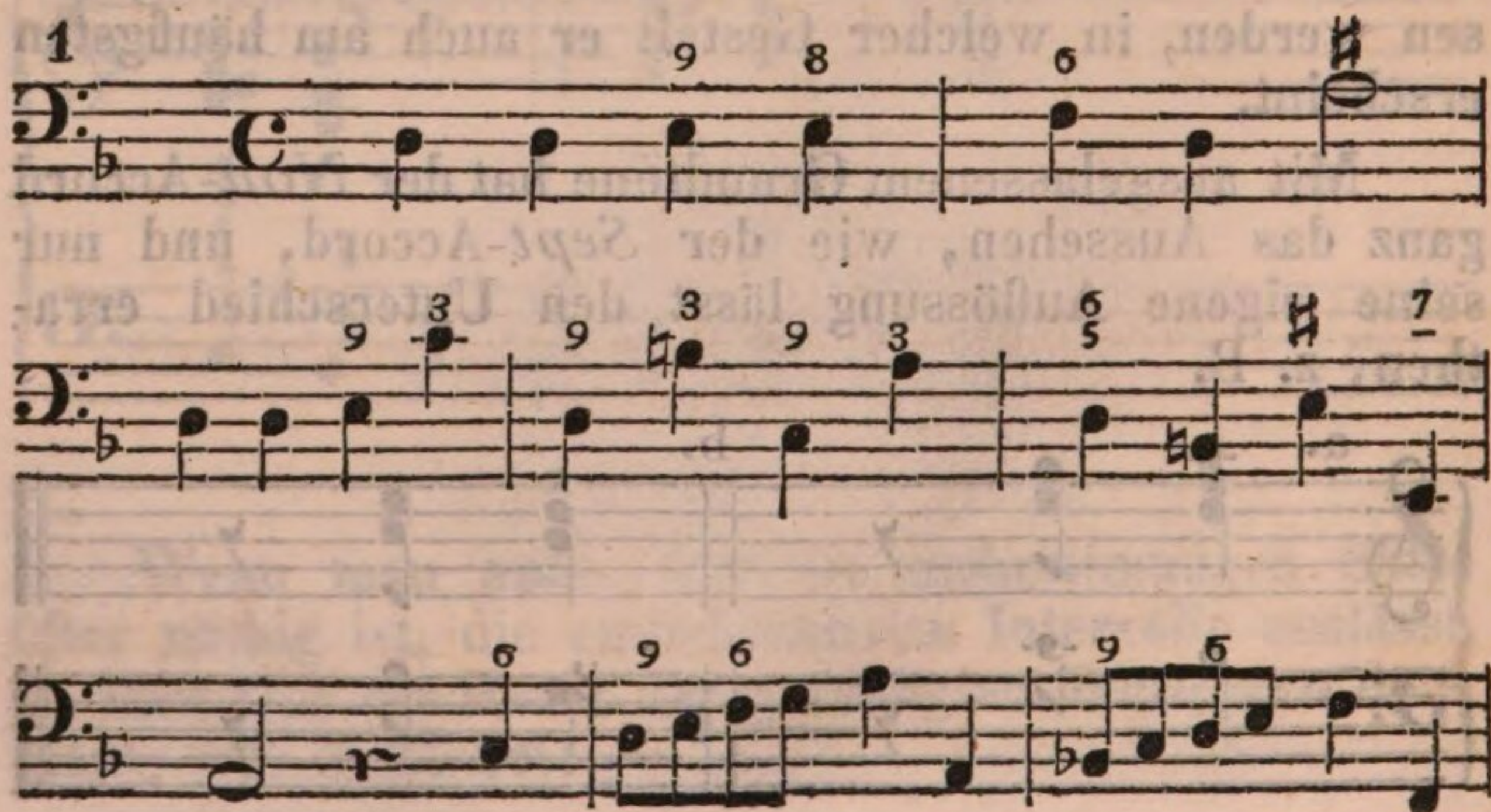


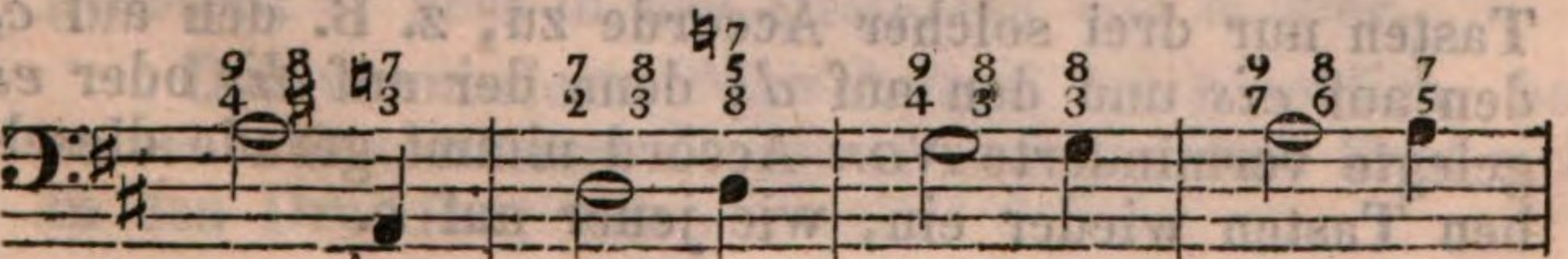
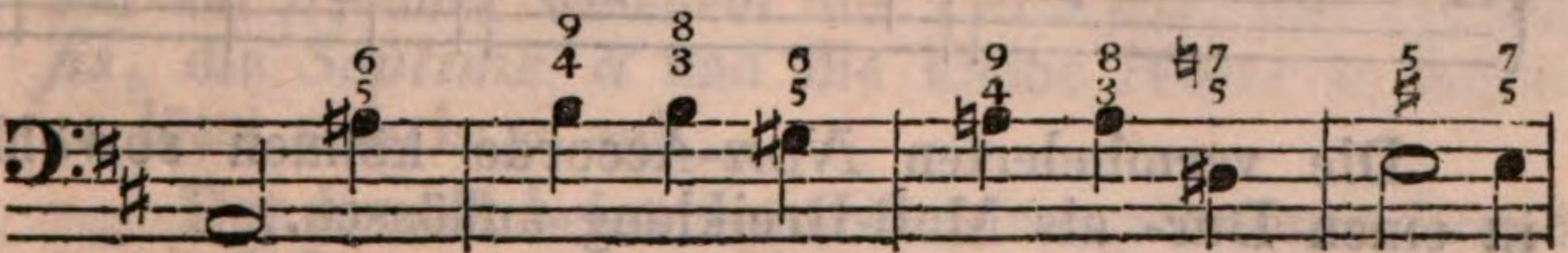
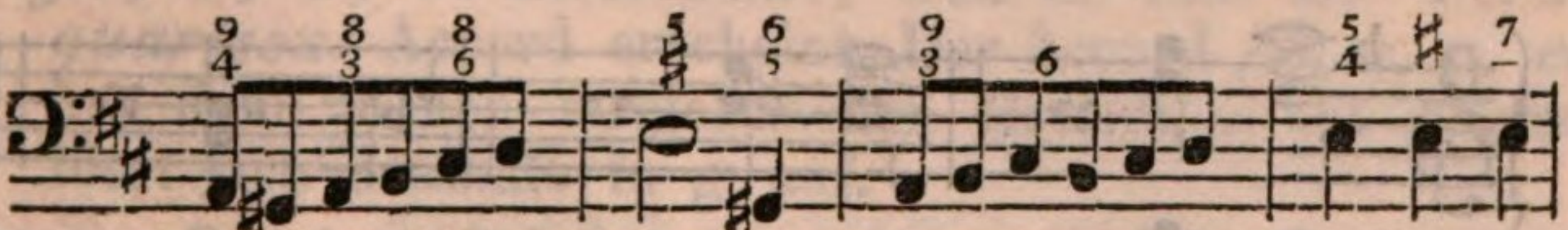
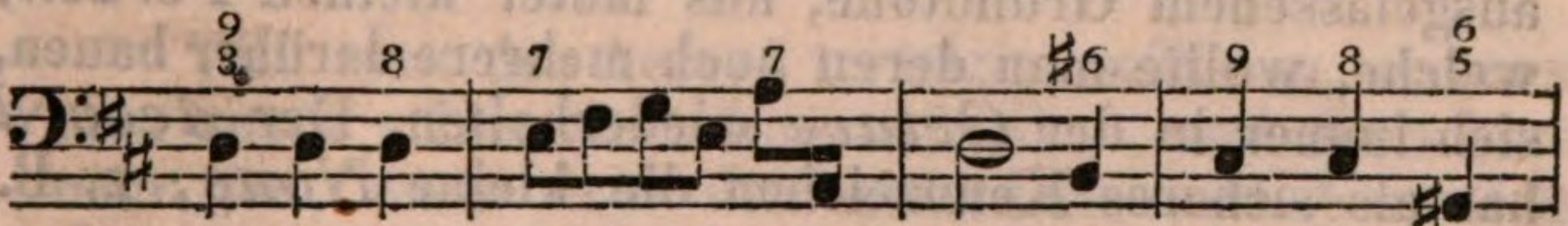
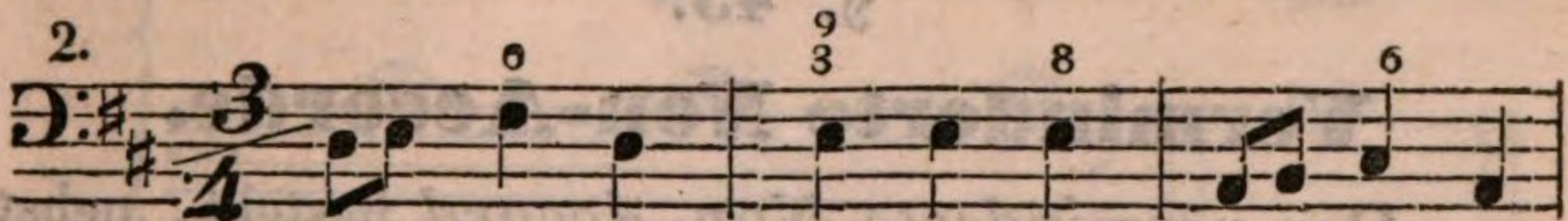
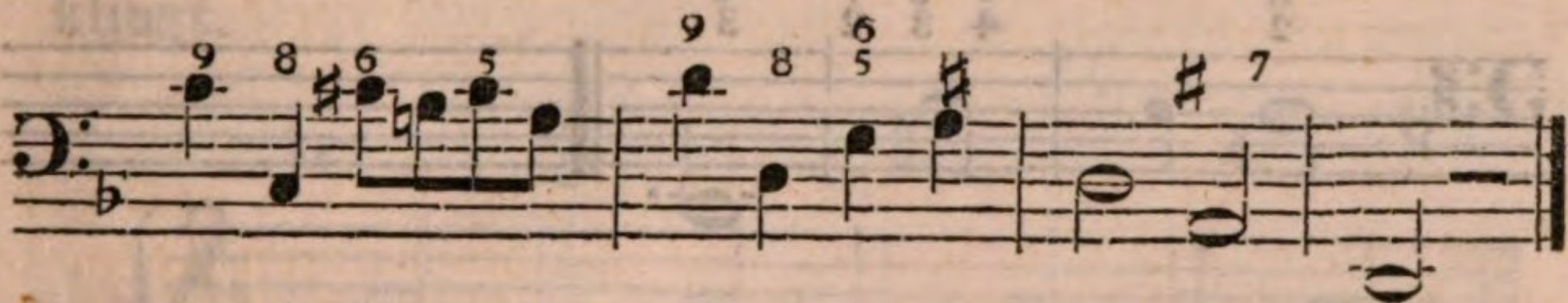


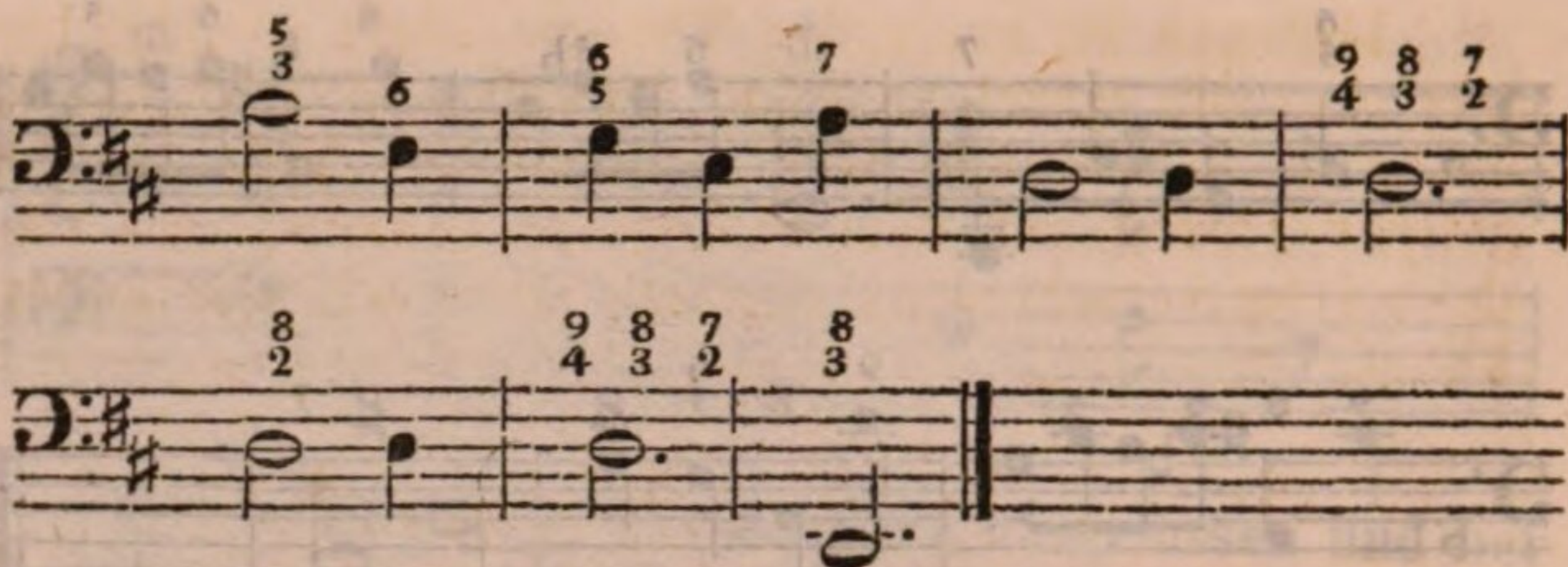
Bei *a* ist das *g* als Grundton ausgelassen und bei *b* das *e*. — Bei *c* erscheint der Hauptseptimen-Accord als *Non-Accord* mit ausgelassenem Grundton *e*. Bei *d* ist ein gleicher Fall.

Der *Non-Accord* mit ausgelassenem Grundtone wird in der Schreibart als *Sept-Accord* bezeichnet, und seine Umwendungen sind dieselben wie bei diesem.

Zur *None* wird immer die *Terz* genommen, ausgenommen wenn sie, nämlich die *None*, mit der *Quarte* $\frac{2}{4}$ oder mit der *Septime* $\frac{2}{7}$ zu stehen kommt. Sie löst sich stets abwärts in die *Octave*, *Terz* oder *Sexte* auf.



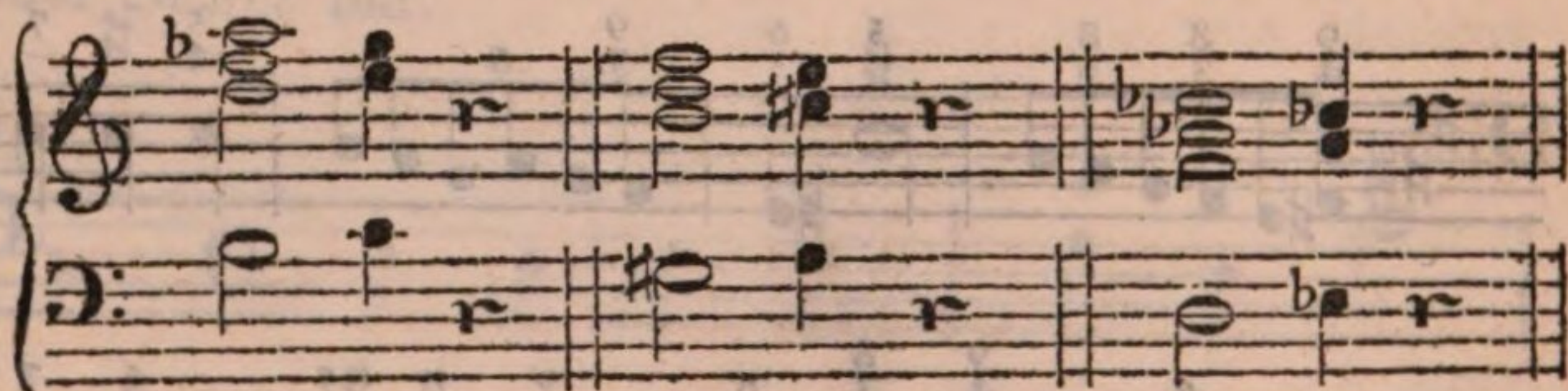




§. 43.

Verminderte Non-Accorde.

Der verminderte Non-Accord besteht, nebst ausgelassenem Grundtone, aus lauter kleinen *Terzen*, welche, wollte man deren noch mehrere darüber bauen, sich immer in der *Octave* wiederholten. Der *Accord* hat als sicheres Kennzeichen die kleine *None*; z. B.



Die verminderten *Non-Accorde* können sowohl in einen Dur- als Moll-Dreiklang auflösen.

Auf dem Pianoforte oder der Orgel lassen die Tasten nur drei solcher *Accorde* zu, z. B. den auf *c*, den auf *cis* und den auf *d*; denn der auf *dis* oder *es* gelegte verminderte *Non-Accord* nimmt gerade dieselben Tasten wieder ein, wie jener auf *c*.

Dagegen ist es in der Theorie nicht gleichgültig, wie man die einzelnen Töne derselben aufzeichnet; so haben z. B. folgende vier verminderte *Non*-Accorde gleiche Tasten auf dem Pianoforte gemein, und sind doch sehr verschieden, obgleich einer wie der andere klingt.



Will man den Accord 1 richtig auflösen, so muss man zuvor seinen Grundton aufsuchen, und diess kann man nur, wenn man den Accord in seine Grundlage *fis, a, c, es* zurückführt, weil er hier als *Terz-quartsext*-Accord erscheint. Der Accord *fis, a, c, es* hat dann seinen ausgelassenen Grundton auf *d* und löst sich desshalb in *g* auf.

Der Accord bei 2 hat seinen ausgelassenen Grundton auf *h*, über welchem die *Terz dis*, die *Quinte fis*, die *Septime a* und die kleine *None c* liegen; er löst sich in *e* auf.

Der Accord bei 3 hat seinen ausgelassenen Grundton auf *f*, zu welchem die Intervalle *a, c, es, ges* gehören; er geht in den Dreiklang von *b* über.

Der verminderte *Non*-Accord bei 4 endlich, hat seinen ausgelassenen Grundton auf *gis*, und löst sich in den Dreiklang von *cis* auf.

Jeder solcher Accorde ist seinem Klange nach vierdeutig. Die Theorie verfährt darin strenge nach den Grundsätzen der Intervalle.

Die Bezeichnung der Töne des verminderten *Non-Accordes* richtet sich immer nach dem Accorde, in welchen er auflöst; es können daher Fälle vorkommen, wo das *es* mit *dis*, das *fis* mit *ges*, das *as* mit *gis* u. s. w. verwechselt wird. Solches Verfahren nennt man: *enharmonische Verwechslung*.

Geschieht dieses aber in allen Tönen eines Accords zugleich, so dass z. B. *fis*, *ais*, *cis* in *ges*, *b*, *des* verwandelt wird, so nennt man dieses eine: *enharmonische Rückung*. Bei der *enharmonischen Rückung* wechselt also die Bezeichnung aller, bei der *enharmonischen Verwechslung* nur die Bezeichnung einzelner Töne.

Durch diese drei verminderten *Non-Accorde* auf *c*, *cis* oder *des* und *d*, kann man in alle Dur- und Moll-Tonarten übergehen.

§. 44.

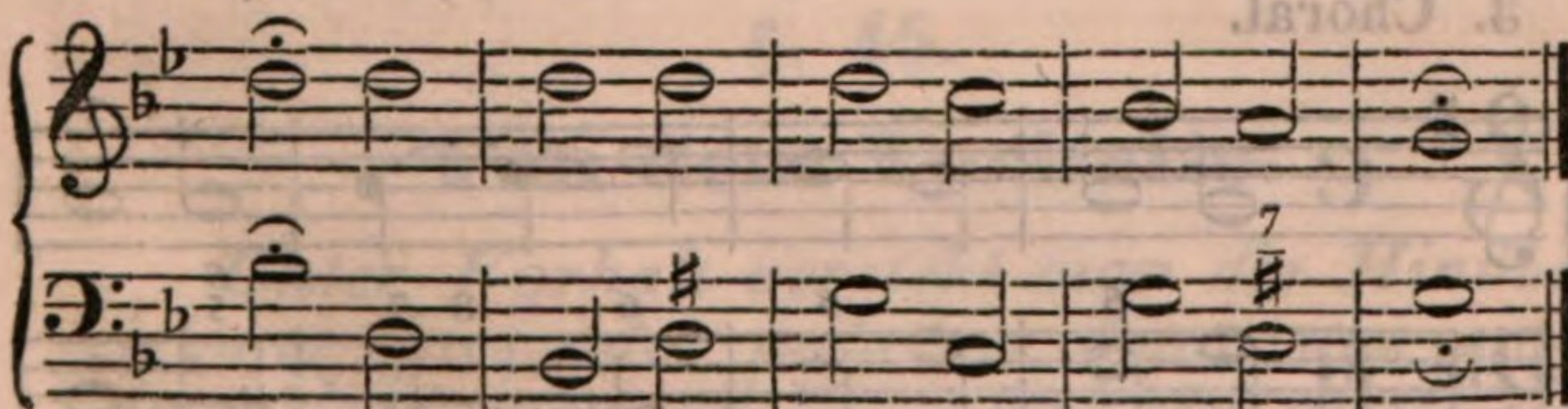
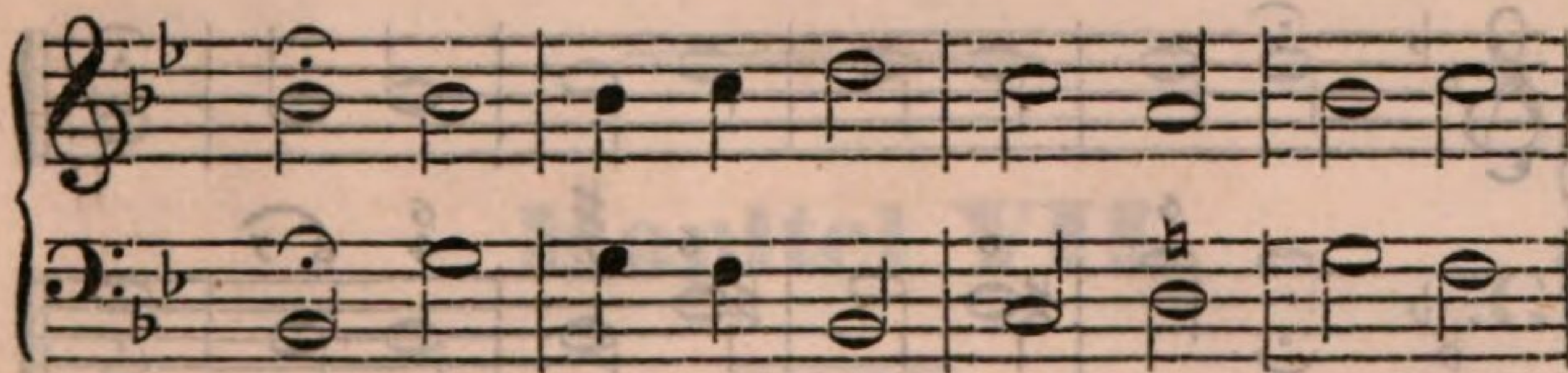
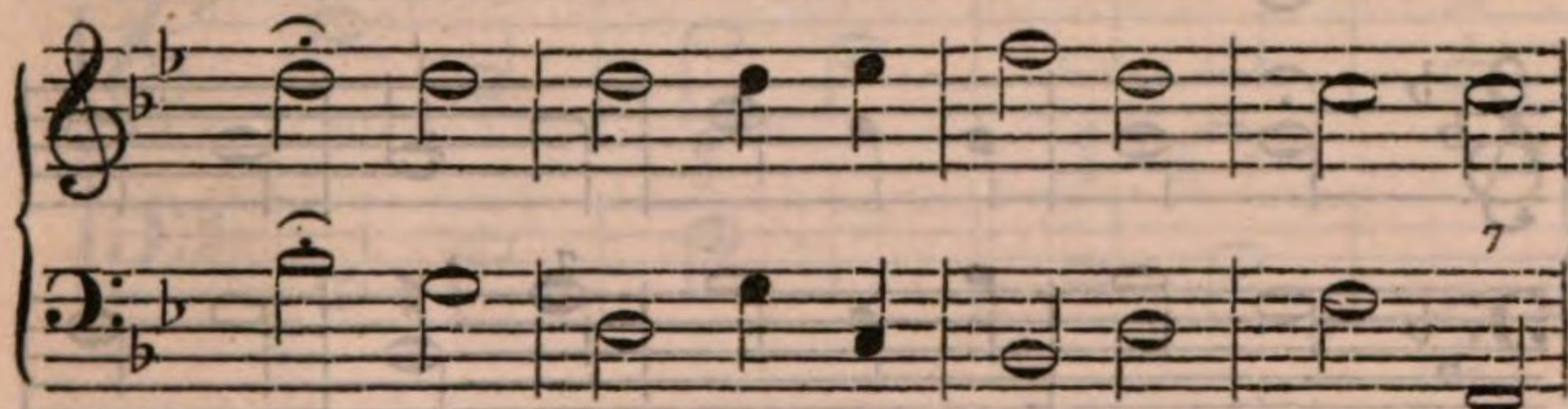
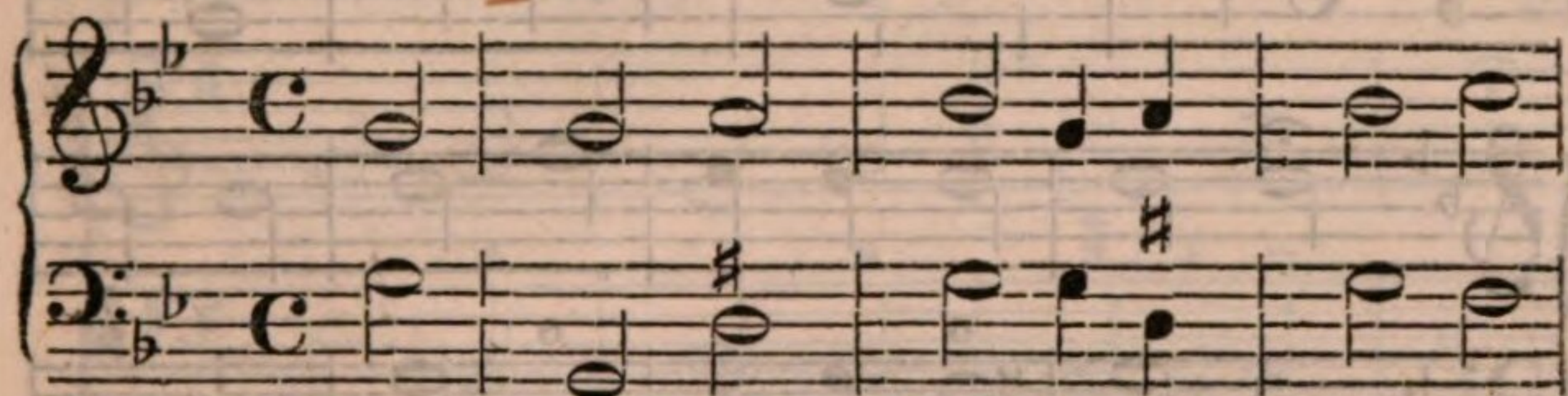
Vom Cantus firmus.

Cantus firmus heisst: feststehender Gesang, oder eine Melodie, von der nicht abgewichen werden darf; solche Melodien werden besonders auch oft bei Orgel-Vorspielen oder andern Compositionen zu Grunde gelegt; so dass diese feste Melodie von andern bewegbaren Stimmen regelmässig umspielt und verziert wird.

Bei Chorälen wird gewöhnlich der *Cantus firmus* mit einem bezifferten Basse begleitet, dazu wären also nur noch die Mittelstimmen nach der Bezifferung

beizufügen; zur Uebung folgen hierüber einige Beispiele, zum Unterschied der bezifferten Bässe ohne beigesetzten *Cantus firmus*.

1. Choral:



2. Derselbe *Cantus firmus* mit verändertem Basse.

2. Derselbe *Cantus firmus* mit verändertem Basse.

The musical score for exercise 2 consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The melody in the treble staff is a sequence of eighth and quarter notes. The bass line is a sequence of half notes, with some measures containing figured bass notation (6, 7, 8, 7, 6, 4, 8, 7).

3. Choral.

3. Choral.

The musical score for exercise 3 consists of one system with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F-sharp), and the time signature is common time (C). The melody in the treble staff is a sequence of eighth and quarter notes. The bass line is a sequence of half notes, with some measures containing figured bass notation (6, 6, 6, 8, 7, 6, 5).

Kapitel VII.

§. 45.

Von dem Vorhalte.

Unter Vorhalt versteht man die Hinüberziehung eines oder mehrerer Töne aus einem Accorde in einen andern, in welchem dieser eine,

oder diese mehreren Töne nicht einheimisch sind.

Der Vorhalt kann entweder *vorbereitet* oder *unvorbereitet* sein.

Vorbereitet ist ein Vorhalt, wenn er einem Accorde wesentlich angehört als Intervall, und im folgenden Accord aber als fremdartig erscheint.

Unvorbereitet ist ein Vorhalt, wenn er, ohne als wesentliches Intervall einer vorhergehenden Harmonie vorzukommen, frei eintritt.

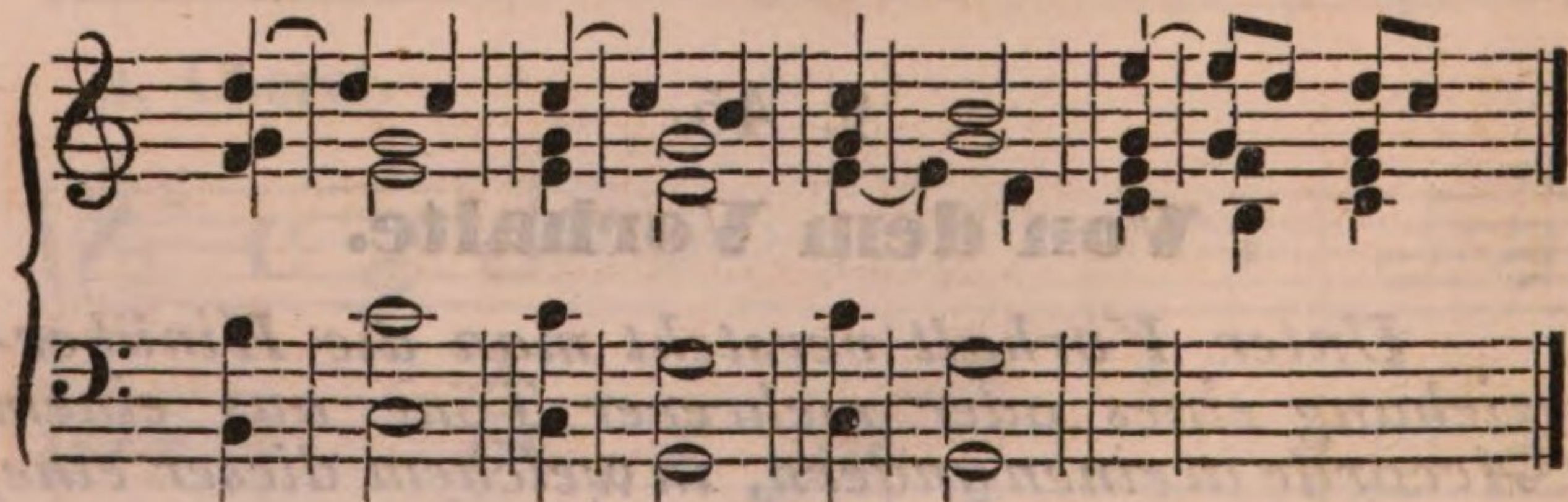
So verschieden die Stimmenzahl der Accorde ist, so verschieden können auch die Dissonanzen, welche als Vorhalte auftreten, nämlich bald mehr, bald weniger sein.

Es gibt demnach einfache und mehrfache Vorhalte.

Die Auflöschung der Vorhalte muss immer über demselben Basse geschehen, über welchem sie erscheinen.

Jeder Vorhalt bildet nur das Intervall einer *Secunde* zu irgend einem wesentlichen Tone, und kann das betreffende Intervall auf- oder abwärts auflösen; im ersteren Falle nennt man ihn *Vorhalt von Unten*, im letzteren *Vorhalt von Oben*; z. B.:

a) Einfache Vorhalte von Oben.



b) Einfache Vorhalte von Unten:



c) Doppelte oder zweifache Vorhalte:



d) Drei- und mehrfache Vorhalte:



e) Vorhalte im Basse:



Kapitel VIII.

§. 46.

Durchgangstöne oder Durchgänge.

Den Vorhalten ähnlich sind die Durchgangstöne. Während der Vorhalt, als ausserordentliches, in ein wesentliches Intervall eines Accords übergeht, so ist hier der umgekehrte Fall: es tritt nämlich ein wesentliches Intervall in ein ausserordentliches über; oder: *der Vorhalt ist ein Ton, welcher in einer Stimme zwei zu der Harmonie gehörigen Töne verbindet, ohne selbst zur Harmonie zu gehören; z. B.*



Die mit * bezeichneten Noten bezeichnen *Durchgangstöne*, sie gehören nicht zur Harmonie, sondern verbinden nur die zur Harmonie gehörigen Töne.

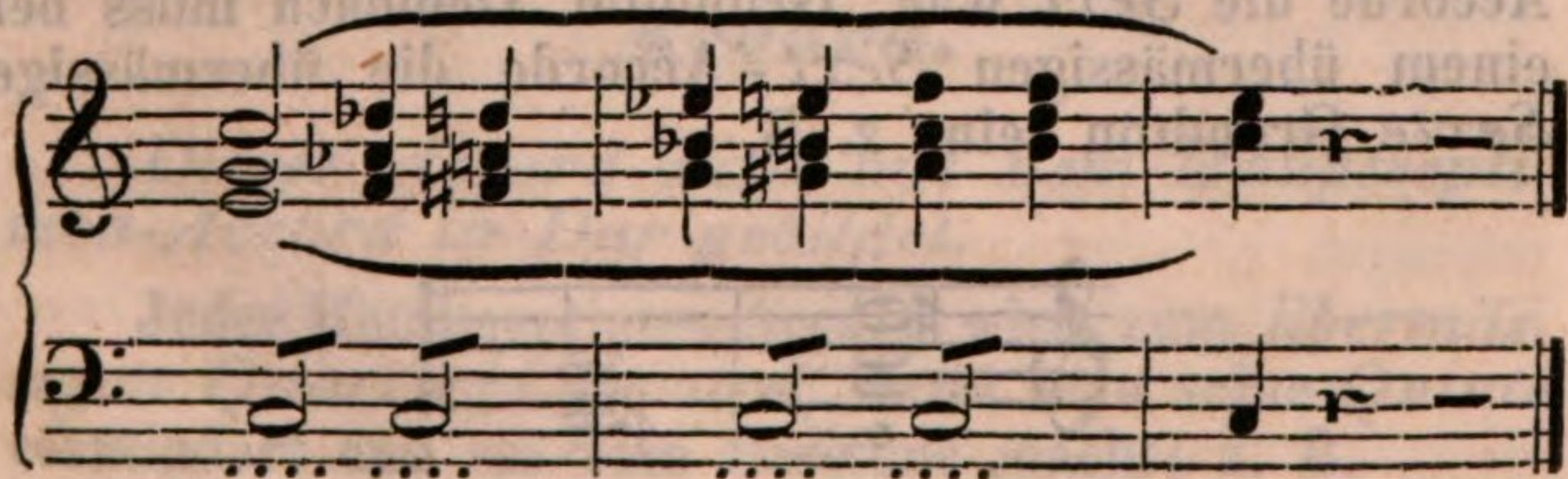
Es können auch zwei und mehrere Durchgangstöne von einem Accorde zum andern führen; ja sogar die ganze chromatische Tonleiter kann dazu benützt werden, um zwei Accorde zu verbinden. Es sind dieses erlaubte Erweiterungen der erstern einfachen Durchgänge.

Die Durchgangstöne können in jeder beliebigen Stimme benützt werden, und dürfen in zwei oder mehr

Stimmen zugleich stattfinden. Ebenso können die Durchgangstöne mehrerer Stimmen mit einander die Gestalt eines Accords annehmen, der dann *Durchgangs-Accord* oder *Schein-Accord* heisst; z. B.



Im 3. Viertel des ersten Takts enthalten die Oberstimmen blos durchgehende Töne, sie bilden einen Zusammenklang unter sich, der einem selbstständigen Accorde dem Dreiklange von *h* in der zweiten Lage ähnlich sieht; sie sind aber nichts anders als durchgehende Töne. Dasselbe gilt auch von dem ersten Accorde im 2. Takte, welcher die zweite Lage des Dreiklangs von *des* zu sein scheint; beide Accorde sind also *Durchgangs-* oder *Schein-Accorde*. Eben so können auch mehrere *Durchgangs-* oder *Schein-Accorde* auf einander folgen; z. B.



Kapitel IX.

§. 47.

Von den übermässigen Sext-Accorden.

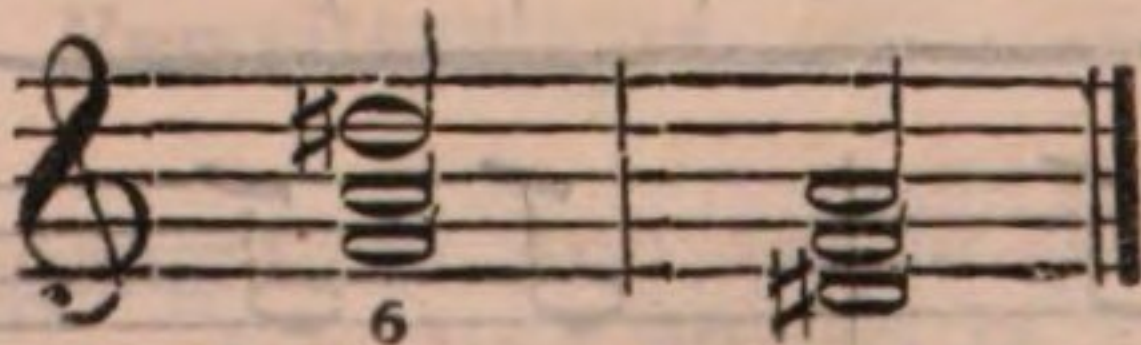
Dahin gehören:

- a) *Der übermässige Terzsext-Accord,*
- b) *Der übermässige Quartsext-Accord* und
- c) *Der übermässige Quintsext-Accord.*

Ersterer Accord wird vom Dreiklange, der zweite vom Vierklange und der dritte vom Fünfklinge abgeleitet.

Es ist bekannt, dass die *Sexte* umgekehrt zur *Terz* wird; die *übermässige Sexte* muss demnach umgekehrt zur *verminderten Terz* werden.

Verlegt man einen *Sext-Accord* auf seinen früheren Dreiklang zurück, so dass unten der Grundton, über diesem die *Terz* und dann die *Quinte* liegt, so wird dasjenige Intervall, welches bei dem *Sext-Accorde* die *Sext* war, Grundton. Demnach muss bei einem übermässigen *Sext-Accorde* die übermässige *Sexte* Grundton sein; z. B.



Wenn die *Sexte dis* aber vom *f* aus übermässig ist, so wird das *f* vom *dis* aus zur verminderten *Terz*.

Die übermässigen *Sext*-Accorde entstehen demnach aus einem Dreiklange mit verminderter *Terz*. Da aber in keiner Leiter, weder in Dur noch in Moll, eine *verminderte Terz* als leitereigen vorkommt, so muss die *Terz* aus einer willkürlichen Veränderung entstanden sein.

Der verminderte *Sext*-Accord stammt von dem Dreiklange auf der siebenten Stufe in Dur; erniedrigt man seine *Terz*, dass sie eine verminderte wird, und kehrt dann den Accord um, so dass die *Terz* Basston wird, so hat man den übermässigen *Sext*-Accord *f, a, dis*, welcher sich so auflöst:



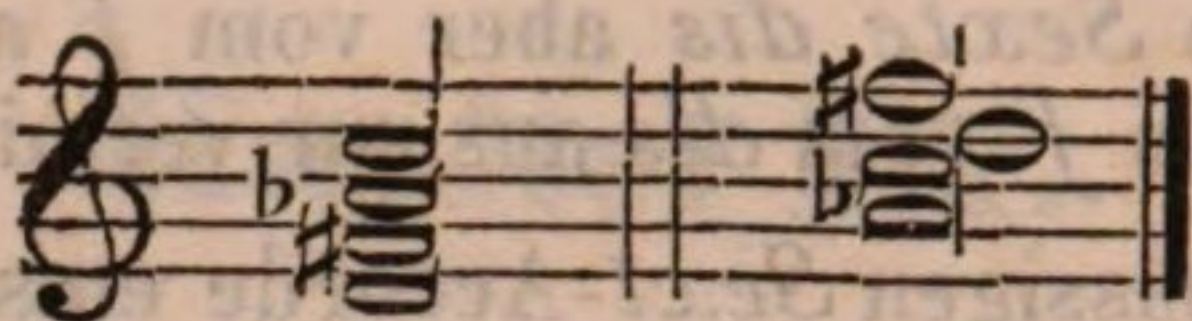
Der übermässige *Sext*-Accord bildet eine unvollkommene Auflösung, weil ihm die *Quinte* fehlt.

§. 48.

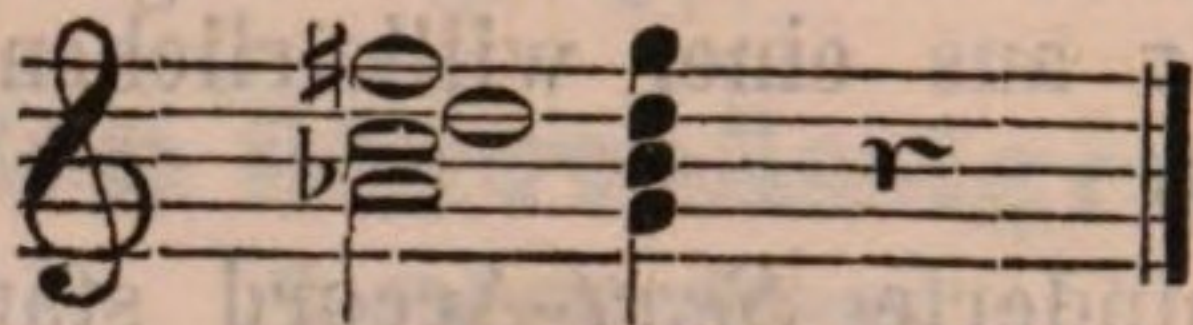
Der übermässige Quartsext-Accord.

Dieser Accord wird aus dem Hauptseptimen-Accord in Dur gebildet.

Jeder Hauptseptimen-Accord wird zum *übermässigen Quartsext-Accord*, wenn man seine *Quinte* vermindert und sie zum Basstone macht; z. B.



Er löst sich, wie der Hauptseptimen-Accord, in Dur auf, und bildet eine vollkommene Auflösung.

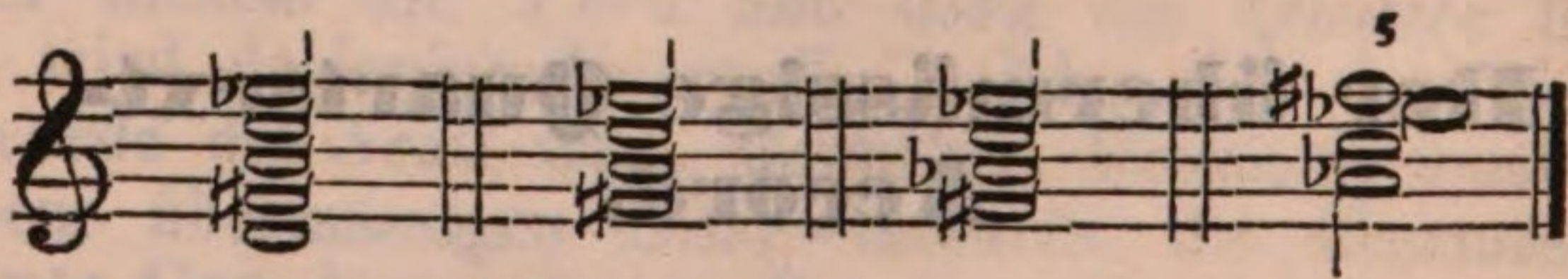


§. 49.

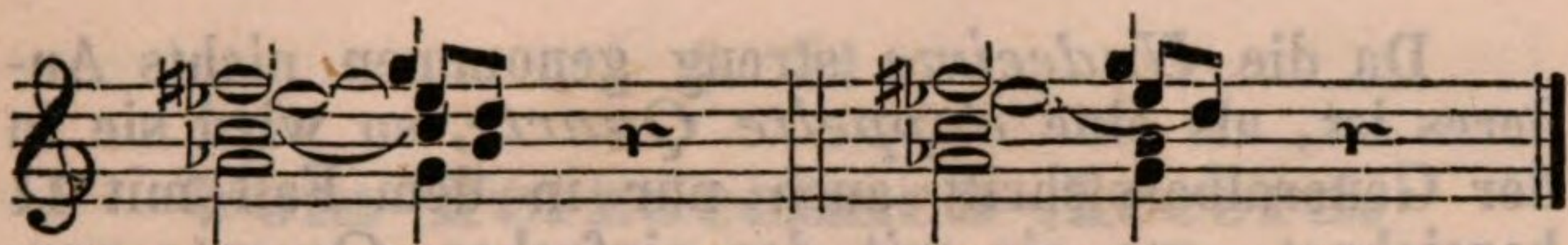
Der übermässige Quintsext-Accord.

Dieser Accord wird von einem Fünfklinge oder Non-Accorde abgeleitet.

Wenn man den Grundton des *Non-Accords* mit kleiner *None* auf der Dominante in Dur weglässt, die *Quinte* erniedrigt und sie zum Basstone macht, so erhält man den *übermässigen Quintsext-Accord*; z. B.



Die Auflösung ist dieselbe, wie bei dem übermässigen *Quartsext-Accord*; da aber zwischen dem Basstone und der *Quinte* verbotene *Quinten* vorkommen, so sucht man diese durch Vorhalte vor dem consonirenden Accorde zu umgehen; z. B.

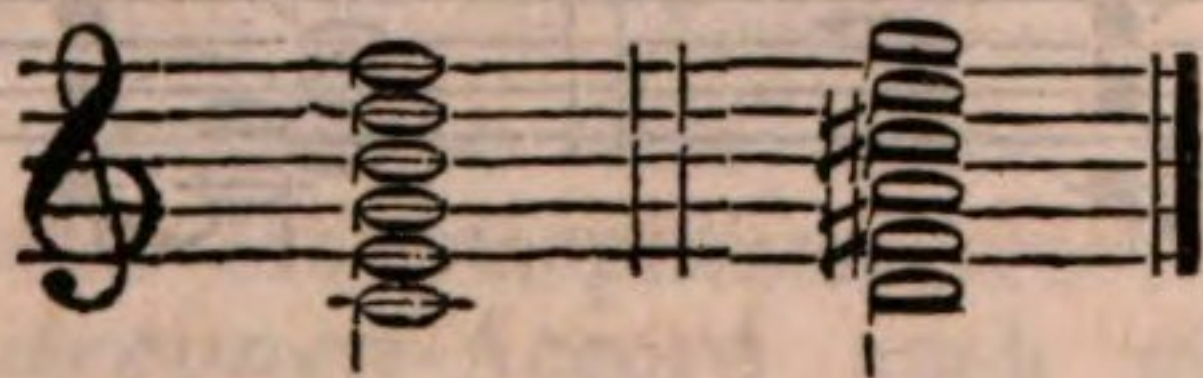


Die übermässigen Accorde lösen alle in Dur auf, weil sie nur in einen Dominanten-Accord übergehen, und dieser stets ein grosser Dreiklang ist.

§. 50.

Vom Undecimen-Accord.

Der *Undecimen-Accord*, ein wesentlicher und selbstständiger Accord, entsteht, wenn man über den *Non-Accord* noch eine *Terz* legt; dadurch erhält man einen Ton, der zum Grundtone das Intervall einer *Undecime* oder eilften Stufe bildet; z. B.



Der Accord enthält: die grosse *Terz*, die reine *Quinte*, die grosse *Septime*, die grosse *None* und die *Undecime* seines Grundtons.

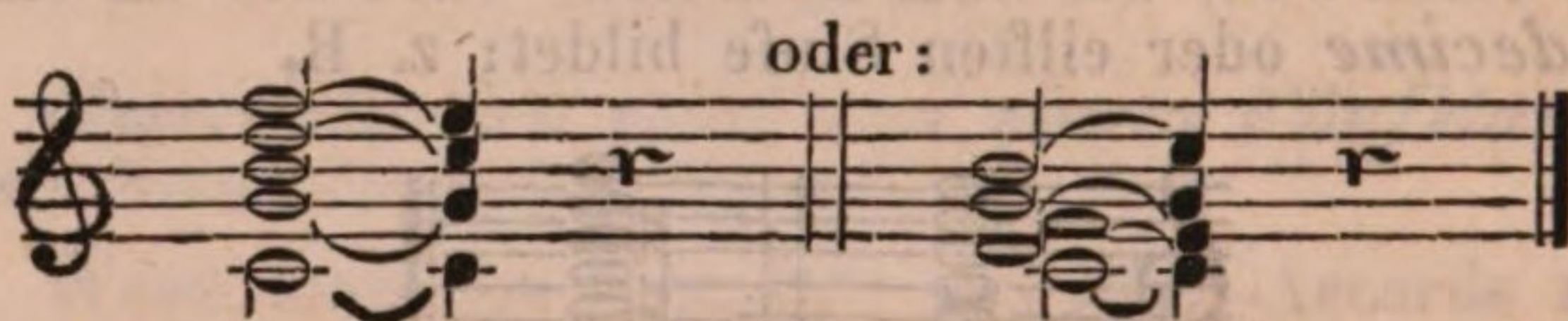
Die grosse *Terz* bildet zur *None* und *Undecime* eine harte Dissonanz, und wird desshalb stets aus dem Accorde weggelassen; z. B.



Da die *Undecime* streng genommen nichts Anderes ist, als eine *doppelte Quarte*, so wird sie in der Generalbassschrift auch nur in dem Fall mit 11 bezeichnet, wo sie mit der einfachen *Quarte* verwechselt werden könnte, sonst aber immer mit 4.

Der *Undecimen*-Accord ist ein dissonirender Accord, und verlangt als solcher seine bestimmte Auflösung.

Die Auflösung findet in der Regel in der Art statt, dass die *Quarte* als Dissonanz abwärts in die *Terz*, die *None* abwärts in die *Octave*, die grosse *Septime* als Leiteton einen Ton aufwärts und die *Quinte* aber, ihrer consonirenden Natur nach, beliebig fortschreitet, oder unverändert liegen bleibt; z. B.



Wenn dieser Accord unvorbereitet eintritt, wird er auch wohl *Secundquarten*- oder *Secundquinten*-Accord genannt, indem die *None* als *Secunde* und die *Undecime* als *Quarte* betrachtet wird, was aber nicht immer der Fall sein kann.

Der *Undecimen*-Accord lässt, wie jeder andere Accord, auch Umwendungen zu, da dieselben aber nur sehr selten in der Harmonie vorkommen, so bleiben sie hier nur erwähnt, weil die Kenntniss des Accordes selbst schon hinlänglich genügt.

§. 51.

Vom Terzdecimen-Accord.

Setzt man dem *Undecimen-Accord* noch eine weitere *Terz* bei, so erhält man den sogenannten *Terzdecimen-Accord*; z. B.



Wegen der sehr harten Dissonanz, welche er in dieser Vollständigkeit enthält, ist er auch in dieser Gestalt in der Harmonie gänzlich unbrauchbar, es müssen daher *Terz* und *Quinte* wegfallen.

Vergleicht man diesen Accord mit dem *Undecimen-Accord*, nämlich so wie dieser als ein mit der Tonika begleiteter Hauptseptimen-Accord erscheint, so ist der *Terzdecimen-Accord* auch nichts Anderes, als ein mit der Tonika im Basse begleiteter *Nonen-Accord*; er wird in der Harmonie ohne *Terz* und ohne *Quinte* gebraucht; z. B.

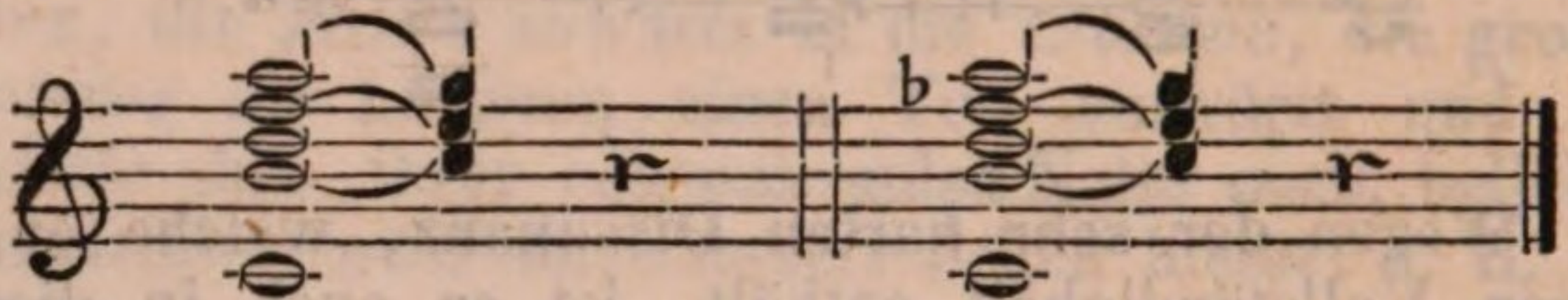


Der *Terzdecimen-Accord*, wie er vorkommen kann, besteht demnach aus grosser *Septime*, *None*, *Undecime* (eigentlich *Quarte*) und *Terzdecime*

(eigentlich doppelter *Sexte*), welche klein und gross sein kann.

Das Intervall der *Sexte* wird hier *Terzdecime* genannt, zum Unterschied der *Sexte*, welche in andern Accorden, aber nur nicht in diesem, mit der grossen *Septime* zugleich vorkommen kann.

Nicht nur in der Fortschreitung, sondern in seiner ganzen Behandlung hat der Accord sehr viel Aehnliches mit dem *Undecimen*-Accord. Er löst sich auch in den Dreiklang seines Grundtones auf; z. B.



Dieser Accord dissonirt durchaus; er verlangt desshalb eine Vorbereitung, welche auch, wie bei dem *Undecimen*-Accord, wegbleiben kann, wenn keine andere Harmonie, als seine eigene, vorhergeht.

Da der *Terzdecimen*-Accord höchst selten, ja fast nie in einer Umkehrung vorkommt, so geschieht hier auch keine weitere Erwähnung davon.

Kapitel X.

§. 52.

Von der Modulation und Ausweichung.

Gewöhnlich wird *Ausweichung*, *Uebergang* und *Modulation* als gleichbedeutend genommen, und doch sind diese Ausdrücke verschieden.

Ausweichung heisst der regelmässige Schritt aus einer Tonart in eine andere.

Uebergang heisst die Ausweichung in eine neue Tonart, in welcher man länger verweilen will.

Die Ausweichung, der Uebergang und der Rückgang aus der fremden Tonart in die Haupttonart, von der man ausgegangen, werden zusammen *Modulation* genannt. Der Begriff *Modulation* hat aber auch eine weitere Bedeutung, in welcher mit demselben das ganze harmonische Gewebe eines Tonsatzes bezeichnet wird.

Im praktischen Sinne heissen die Ausdrücke: *Moduliren*, *Ausweichen* oder *Uebergehen* oft nichts Anderes, als: aus einer Tonart in eine andere kunstgerecht übergehen oder fortschreiten.

Bei Uebergängen in die nächstverwandten Tonarten, wie z. B. von C-Dur nach G-Dur, kommt es zunächst nur auf einen Ton an, der beide Tonarten von einander unterscheidet, nämlich hier auf *fis*. Ein solch unterscheidender Ton wurde bisher Leiteton genannt, weil er gewissermassen überleitet in die

folgende Tonart oder deren Grundton. Indess können zwei zu verbindende Tonarten sich auch in mehreren Tönen unterscheiden, z. B. *A*-Dur von *C*-Dur durch die Töne *fis*, *cis* und *gis*. Sicheres Kennzeichen einer Tonart kann also nur der nach dem Quintenzirkel zuletzt eintretende verschiedene Ton sein. Allein bald gewahrt man, dass überhaupt kein einzelner Ton ein sicheres Zeichen dieser Art genannt werden kann, denn jeder harmoniefremde Ton kann auch als Durchgangs- oder Verzierungs- oder als zufälliger Ton erscheinen.

Nur eine Harmonie an sich, welche die neue Tonart unterscheidet, kann *Kennzeichen* und zugleich Mittel der Ausweichung sein.

Die Modulationen oder Ausweichungen haben ein weites Feld und können auf sehr viele Arten geschehen, wovon die nächstgelegenen hier folgen.

§. 53.

I. Ausweichungen mittelst des Dominanten-Accords.

Wenn der Dominanten-Accord einer neuen Tonart im Laufe eines Tonstücks erscheint, so ist er das sichere Zeichen, dass die Modulation sich in dieselbe Tonart gewendet hat. Wollte man nun umgekehrt in eine neue Tonart übergehen oder ausweichen, so müsste man deren Dominanten-Accord einführen. Dieses darf aber natürlicherweise nur kunstgerecht, ohne fehlerhafte Fortschreitung, im regelmässigen Zusammenhange mit der vorhergehenden Harmonie geschehen.

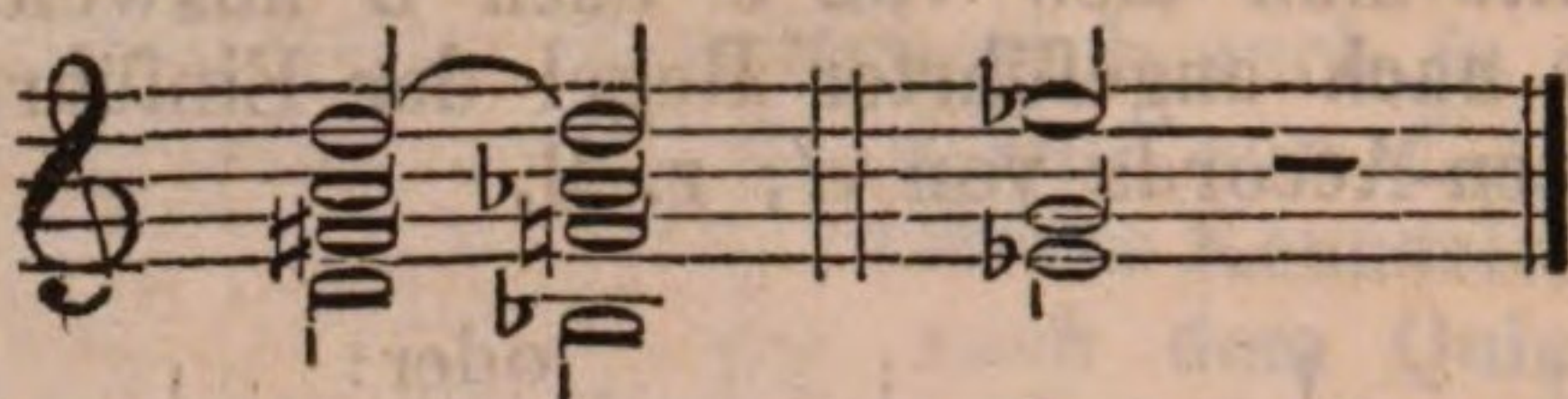
Wollte man also von *c* nach *d* abweichen, so bedarf es nach angeführter Regel der Einführung des Dominanten-Accords von *d*; z. B.



Um einen regelmässigen Zusammenhang der Harmonie zu begründen, ist es gut, wenn man nur die Accorde von *möglichst nah verwandten* Tonarten auf einander folgen lässt; jemehr wesentliche Töne eine Tonart mit einer andern gemein hat, desto näher verwandt sind sie sich, wie schon früher bemerkt wurde.

Bei der Fortschreitung eines Uebergangs oder einer Ausweichung lässt man nach dem letzten Accord der bisherigen Tonart den Dominanten-Accord derjenigen Tonart hören, wohin man moduliren will, und dann gleich den Dreiklang der neuen Tonart selbst. Doch muss man genau berücksichtigen, ob zwischen dem Accorde, von dem man ausgeht, und dem folgenden Dominanten-Accord die erforderliche harmonische Verwandtschaft statt findet. Ist dieses nicht der Fall, so müssen noch andere vermittelnde Accorde dazwischen treten, durch welche eine solche Verwandtschaft erwirkt wird. Diese vermittelnden Accorde liegen entweder auf der Ober- oder Unterterz des Basses, oder man kann sie auch erhalten durch Verwandlung des Tongeschlechts, indem man Dur zu Moll macht oder umgekehrt.

Wollte man z. B. von *d* nach *es* moduliren, so wäre der mechanische Gang:



Nun wäre aber zwischen dem *D*-Accorde und dem folgenden Dominanten-Accorde auf *B* kein rechter Zusammenhang; um diesen zu erhalten, müsste man noch den *D*-Moll-Accord nach dem Dur-Accord folgen lassen:



Dieses wäre Verwandtschaft und Zusammenhang genug, um ordentlich überzugehen. Nach diesem Beispiele modulire man zur Uebung nach allen Tonarten.

Alle derartige Ausweichungen können nach Dur oder nach Moll gehn, da der Dominanten - Accord beiden Geschlechtern angehört.

§. 54.

II. Ausweichungen durch enharmonischen Tonwechsel.

Auch durch den *enharmonischen Tonwechsel* kann die nöthige Verwandtschaft unter den bei einer Modulation auf einander folgenden Accorden hervorgebracht werden. Wollte man z. B. von *C*-Moll nach *H*-Dur moduliren, so wäre zwischen *C*-Moll und

dem Dominanten-Accord auf *fis* gar kein Zusammenhang, und dennoch kann man leicht und ohne viele Accorde in Anspruch zu nehmen, regelmässig und kunstgerecht dahin gelangen, indem man nur den Dur-Dreiklang auf der kleinen Oberterz einlegt, in Moll verwandelt und dann den *enharmonischen Tonwechsel* eintreten lässt, z. B.



§. 55.

III. Ausweichungen durch den grossen Non-Accord.

Der *grosse Non - Accord* enthält den ganzen Dominant-Accord, folglich ist er auch zu allen Modulationen geeignet, die man mit dem Dominanten-Accord auszuführen vermag.

§. 56.

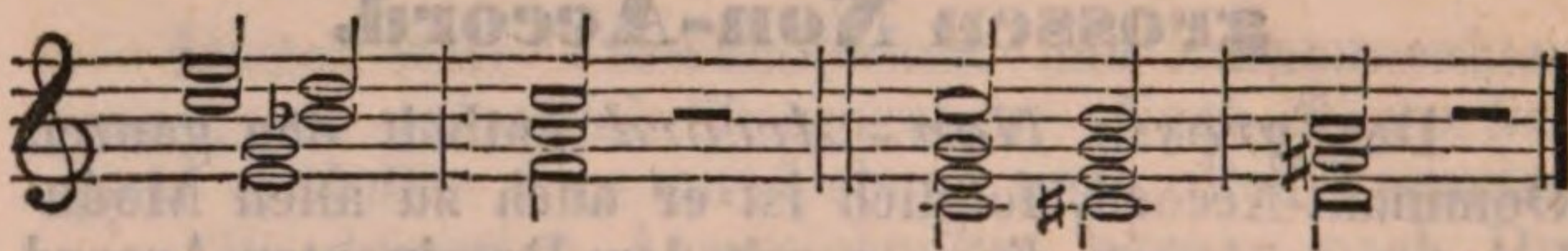
IV. Ausweichungen durch den kleinen Non-Accord.

Der *kleine Non-Accord* entsteht in Moll, wie der grosse in Dur; obschon er vorzugsweise nach Moll gehört, so kann er doch auch nach Dur geleitet werden. Alles, was über Modulationen vom *grossen Non-Accorde* gesagt wurde, findet auch auf den *kleinen* Anwendung.

§. 57.

V. Ausweichungen durch den, aus dem grossen Non - Accorde hergeleiteten Septimen - Accord.

Der *Septimen*-Accord *h-d-f-a*, welcher von dem grossen *Non*-Accord *g-h-d-f-a* durch Auslassung des Grundtons abgeleitet wird, ist zwar nicht ganz so bestimmt, als der *Non*-Dominantaccord, denn *h-d-f-a* wäre eben sowohl in *A*-Moll denkbar, als wie in *C*-Dur, aber doch deutlich genug zur Ausführung von Ausweichungen, wie diese Beispiele klar zeigen:



§. 58.

VI. Ausweichungen durch den verminderten Non - Accord.

Dieser Accord bietet die reichsten Mittel zur Modulation ; mit seinen enharmonischen Versetzungen lässt ein einziger vermindelter *Non*-Accord allein schon *vier* verschiedene Ausweichungen zu ; er hat hierin den Vorzug vor allen andern Accorden. — Man sehe seine Abhandlung §. 43.

§. 59.

VII. Ausweichungen mittelst des verminderten Dreiklangs.

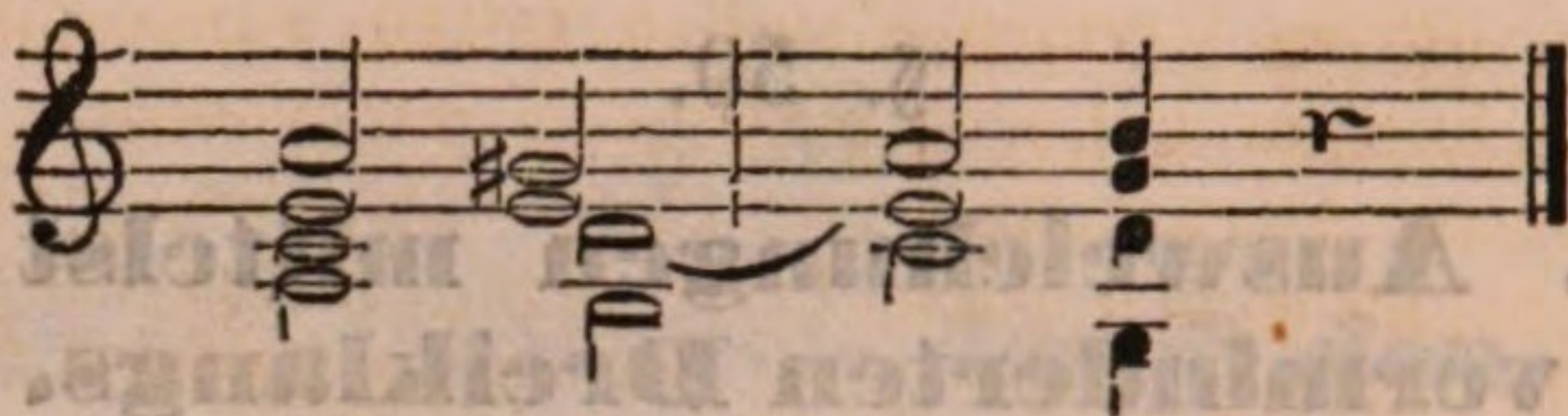
Der *verminderte Dreiklang* weist zwar nicht so bestimmt auf eine gewisse Tonart hin, wie der Dominant-Accord, ist aber doch immer ein befriedigendes Modulations-Mittel; z. B.



§. 60.

VIII. Ausweichungen mittelst des Dreiklangs, wenn sich derselbe entschieden von der vorigen Tonart trennt.

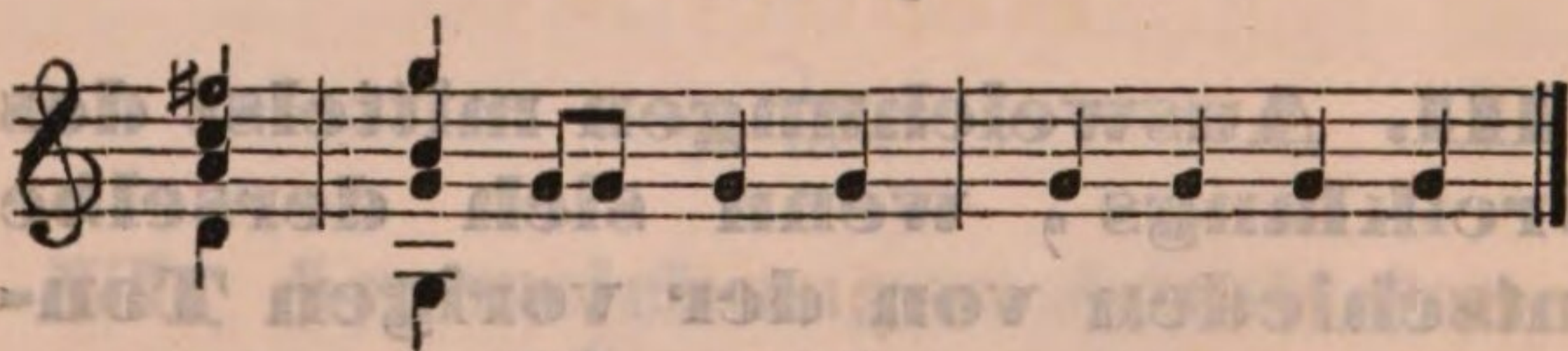
Tritt z. B. in *A-Moll* der Dreiklang von *G* ein, so zeigt das *G* sogleich den Austritt aus der bisherigen Tonart *A-Moll* an, und man fühlt sich fast eben so sicher nach *C-Dur* gewiesen, wovon *G* die Dominante ist, als wäre der vollständige Dominanten-Accord intonirt worden; z. B.



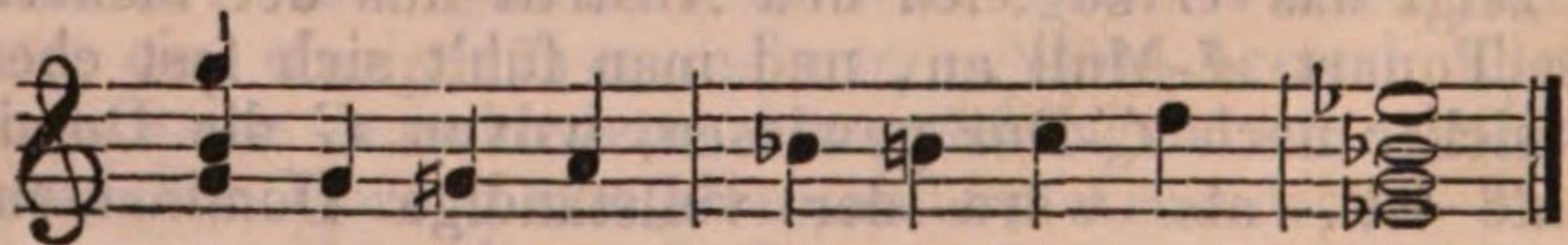
§. 61.

IX. Ausweichungen, an einen einzelnen Ton geknüpft.

Behält man, besonders nach förmlichem Schlusse, aus einem Accorde irgend einen Ton mit hinlänglicher Entschiedenheit bei, um den Stammaccord gleichsam vergessen zu machen, so kann dieser Ton, ohne weitere Vermittelung sowohl als Grundton, *Terz*, *Quinte* oder auch als *None* eines Dominanten-Accords dienen, und demnach sechs verschiedene Ausweichungen gestatten, je nachdem man ihn als Intervall in dem modulirten Accorde will gelten lassen; z. B.



Auf eben solche Weise kann auch eine ganze harmonielose Reihe von Tönen in jede beliebige Tonart führen; wie z. B.



etc. etc.

Zu diesen letztern ziemlich selten vorkommenden Ausweichungen gehören noch die sogenannten untergeordneten Ausweichungen; es sind solche, welche in einem periodischen Abschlusse einen neuen Satz ohne allen besondern Uebergang zu einer andern Tonart bilden; z. B.



Es bleibt noch ein weites Feld für die vielfältigen Arten und Weisen von Modulationen übrig, was man grössern, ausführlichern Werken über Harmonielehre zu erklären überlässt.

Kapitel XI.

§. 62.

Vom Schluss und Trugschluss.

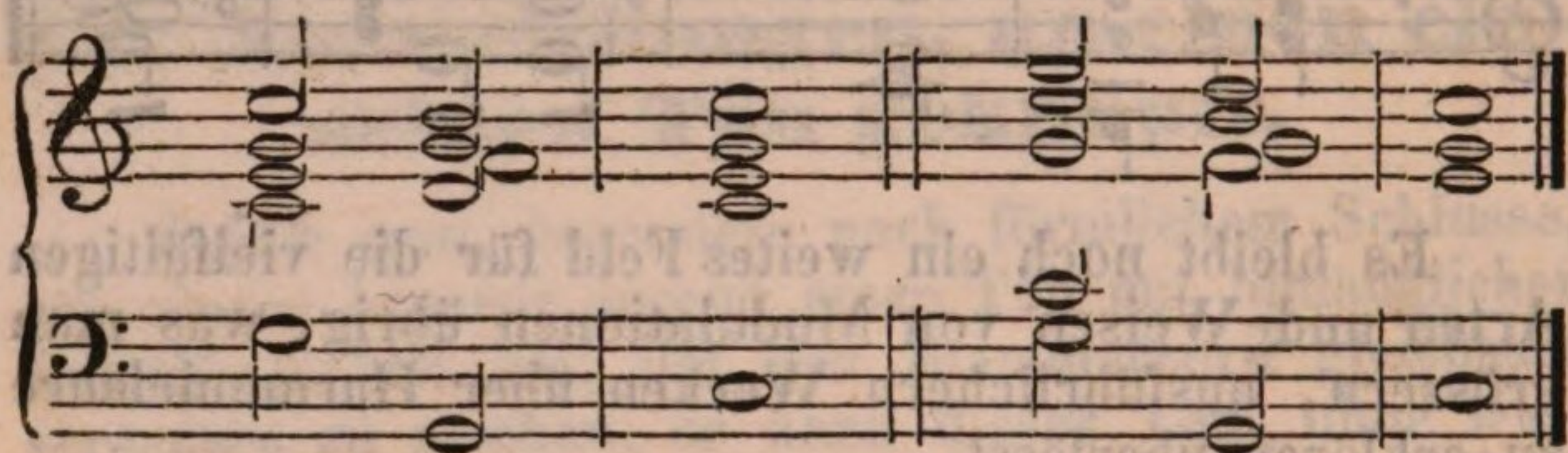
Unter Schluss versteht man diejenigen Accorde, mit welchen ein Musikstück endiget.

Ein Musikstück darf *nie* mit einer Dissonanz schliessen, in der Regel nur mit dem *tonischen* Dreiklange der Tonart, in welcher sich die Harmonie des

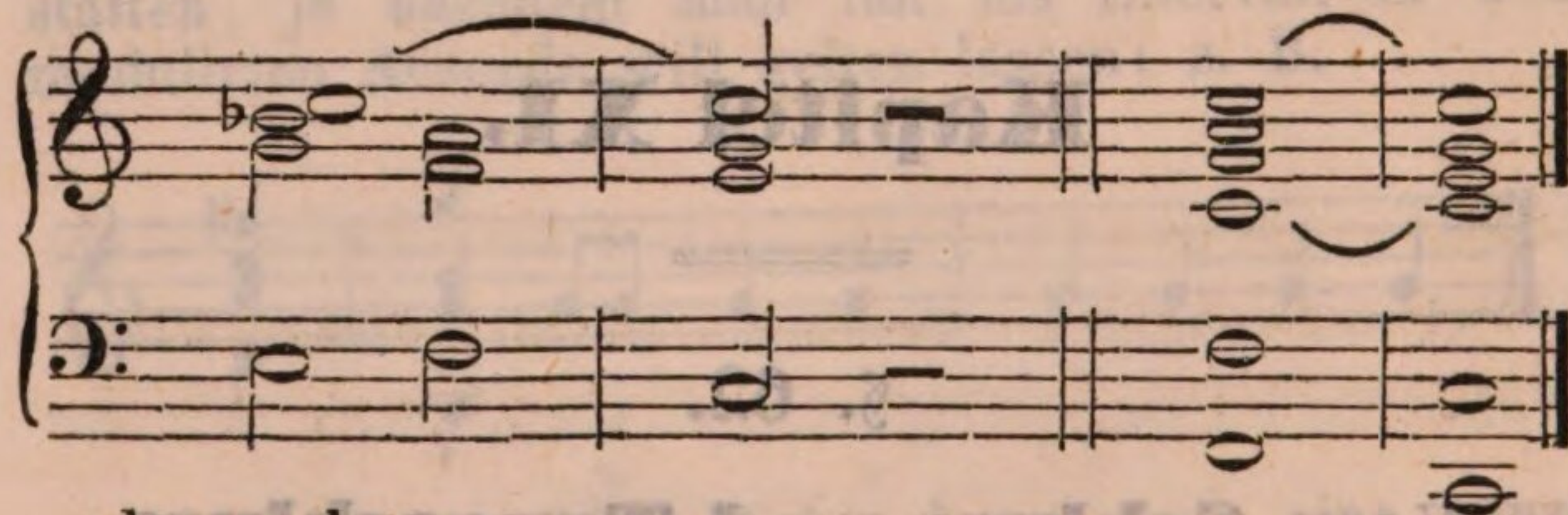
Tonstücks bewegt. Dagegen kann es mit jedem beliebigen leitereigenen oder mit einem dissonirenden Accorde beginnen.

Man unterscheidet *drei Arten* von Schlüssen in der Tonika, nämlich:

a) Den *Dominant-Schluss*, bei welchem dem tonischen Dreiklange der Dominanten- oder der Hauptseptimen-Accord unmittelbar vorausgeht.



b) Den *Subdominant-* oder *Kirchenschluss*, wo der Subdominant-Accord dem tonischen Dreiklange vorangeht;



oder auch:



c) Den *verzierten Schluss*, der mit Zuziehung durchgehender Noten, oder Vorhalte, oder eines *Non-Accords* gebildet wird; wie z. B.



Nächst diesem Schlusse auf der Tonika ist der auf der Dominante gebräuchlich. Man schliesst demnach hier nicht auf der Tonika, sondern auf dem Dominant-Accorde, nachdem man vorher den tonischen Dreiklang hören liess. Dieser Schluss ist aber nur in der Molltonart zulässig.

Sehr oft kommt auch der Dur-Dreiklang statt des Mollaccords als Tonika-Accord vor, wie es geschehen kann, wenn z. B. ein Stück aus *C-Moll* plötzlich in *C-Cur* schliesst.

Solche Schlüsse rechnet man zu den sogenannten Trugschlüssen, es ist aber doch der einzige, welcher am Ende eines Stücks angewendet werden kann, während die übrigen Trugschlüsse nur am Ende eines Harmonie-Abschnittes vorkommen können.

Trugschluss nennt man diejenige Harmoniewendung am Schlusse eines Harmonie-Abschnitts, welche, anstatt den erwarteten Accord zu berühren, plötzlich in einen andern Accord übergeht.

Zu den Trugschlüssen kann man ebenso consonirende als dissonirende Accorde benützen; sie dienen dazu, die Aufmerksamkeit vor dem völligen Schlusse zu spannen; z. B.



§. 62.

Vom Orgelpunkte.

Orgelpunkt nennt man diejenige Harmoniefolge, wo ein aushaltender Grundton durch kunstgemäss fortschreitende Accorde in Verbindung steht; oder:

Man versteht darunter vorzugsweise eine Stelle am Schlusse gewisser kirchlicher Tonstücke, wobei die obern Stimmen einige Zeit lang sich zum Schlusse fortbewegen, während die Bassstimme schon längst den Schlusston festhält; dieser kann nun Tonika oder Dominante sein.

Am häufigsten findet man solche Stellen in Orgelsätzen, weil die Orgel für gebundene Harmonien das brauchbarste Instrument ist.

Der Orgelpunkt kann in jeder Stimmenlage angewendet werden, sowohl in der Melodie, als in den Mittelstimmen, wie auch im Basse.

Demnach kann auch beinahe jeder Ton als Orgelpunkt auftreten, nur muss er als Intervall verschiedener Harmonien gebraucht werden können, wie z. B. das *C*, in *A*-Moll, *F*-Dur, *A*-Dur, *D*-Moll, *D*-Dur, *C*-Dur, *C*-Moll, im Hauptseptimen- oder *Nonen*-Accorde auf *h*, im übermässigen *Sext*-, *Quartsext*- und *Quintsext*-Accorde auf *f* u. s. w. vorkommen kann, so ist es auch leicht einzusehen, wie möglich es ist, eine längere Harmoniefolge auf einen einzigen Ton zu bauen.

Bei einer solchen Harmoniefolge muss natürlich der Ton, welcher den Orgelpunkt bildet, bald als wesentliches und bald als ausserwesentliches Intervall der verschiedenen Accorde erscheinen; dadurch entsteht ein angenehmer Wechsel zwischen consonirenden und dissonirenden Accorden.

Doch ist nicht jedes leitereigene Intervall einer Tonart zum Orgelpunkte anwendbar, z. B. auf *h* als siebente Stufe in *C*-Dur lässt sich keiner ausführen. Am geeignetsten dazu ist die Tonika und die Dominante einer jeden Tonart.

Es muss besonders verhütet werden, dass die Dissonanzen ohne alle Beziehung zu dem Grundtone, gleichsam auf einander gethürmt werden, woraus leicht Harmoniefehler in der Fortschreitung entstehen können. Man merke daher die Regel:

„dass im Orgelpunkte die Oberstimmen unter sich eine reguläre Folge von gewöhnlichen Accorden enthalten müssen, welche auch beim Abscheiden des ruhenden Basses als selbstständig erscheinen.“
 Oft gehören wenige der Töne der Oberstimmen an sich zum Basse, und doch klingen alle zu demselben; wie z. B.

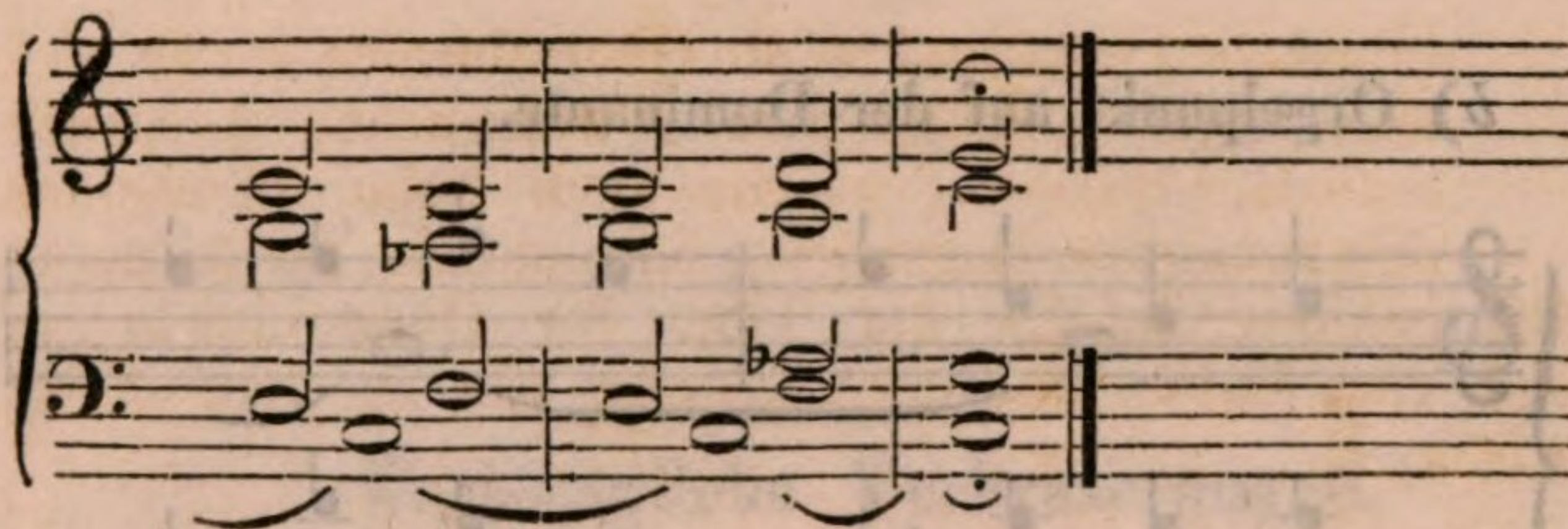


oder auch :

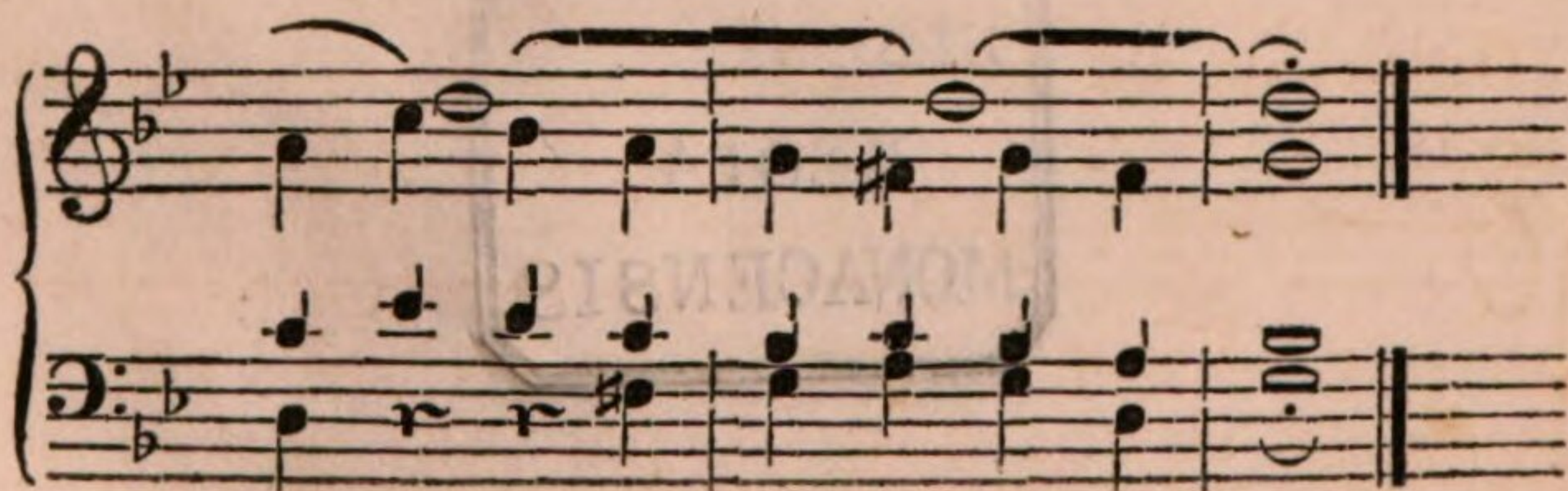
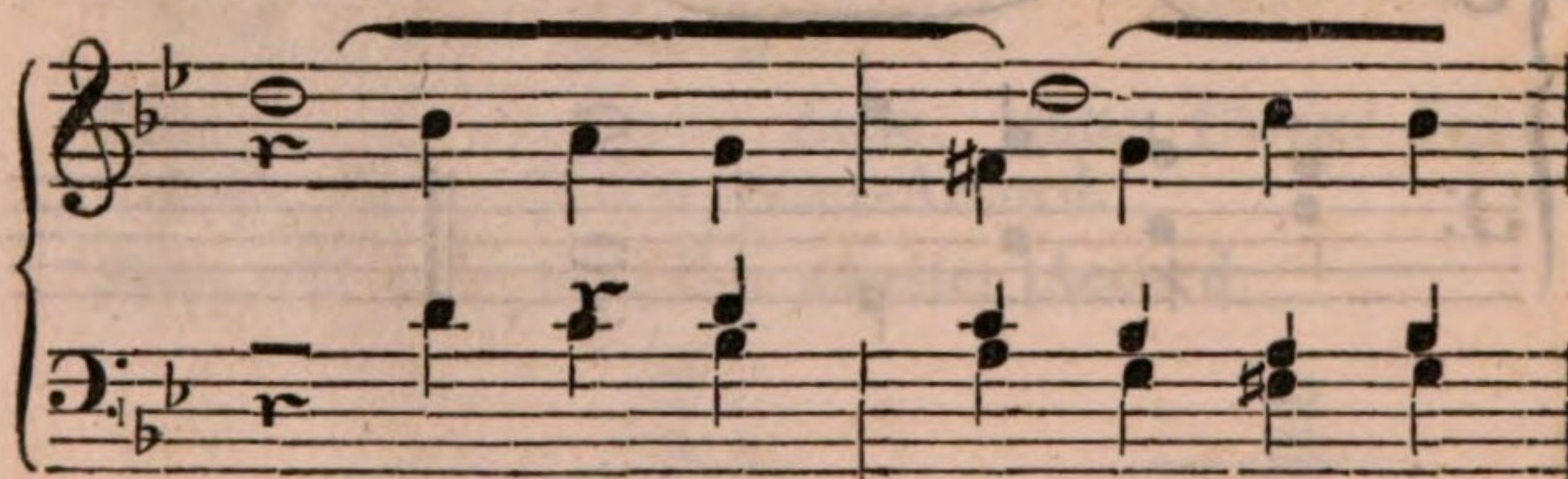


Orgelpunkt auf der Tonika.

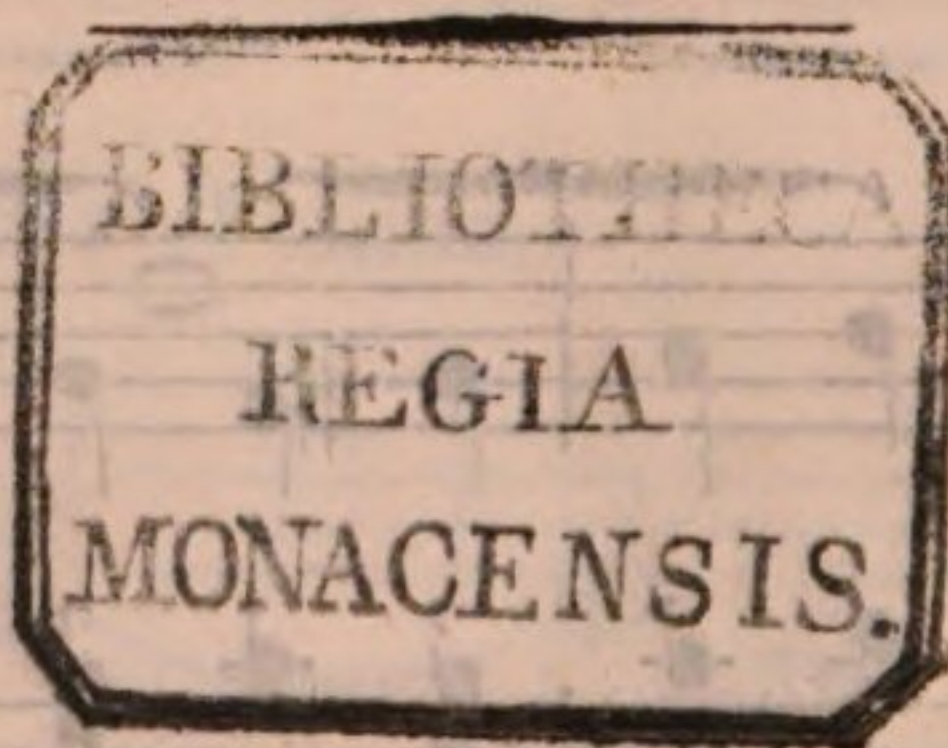
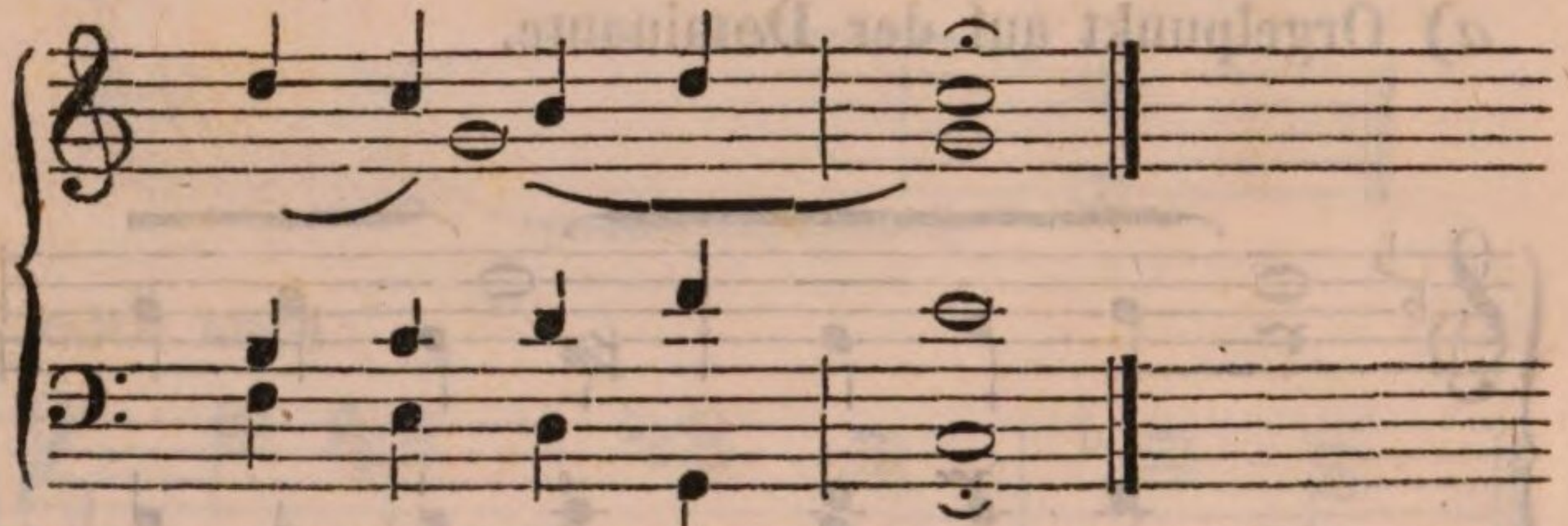




a) Orgelpunkt auf der Dominante.



b) Orgelpunkt auf der Dominante.



Nachträgliche Verbesserungen.

Seite 30, Zeile 6 von oben, statt *G*-Moll lese *C*-Moll.

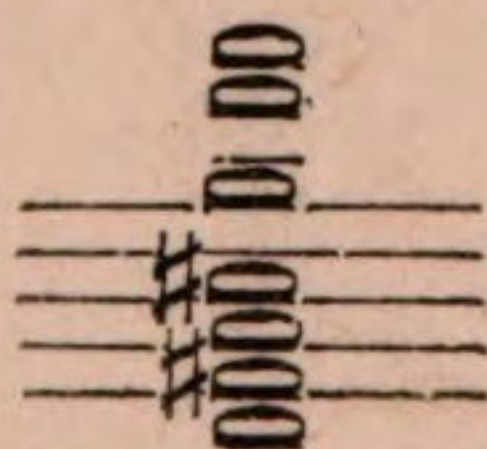
Seite 31, Zeile 2 von oben, statt auf die 4. und 3.,
lese: auf die 4. und 5.

Seite 57, Zeile 12 von oben, die Bezifferung statt:
 $\frac{7}{3} \flat \frac{7}{2} \frac{6}{4}$ lese: $\frac{7}{2} \flat \frac{7}{3} \frac{6}{4}$.

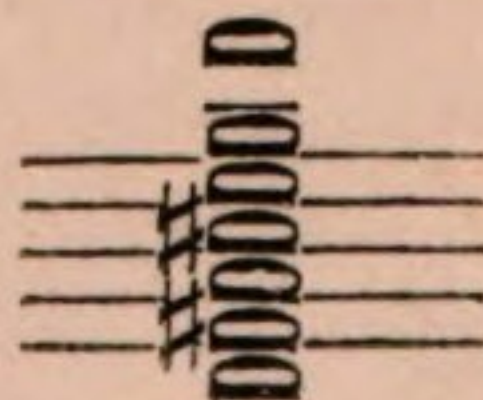
Seite 59, §. 36, erste Zeile, statt: *Quint-Sept*-Accord, lese: *Quint-Sext*-Accord.

Seite 93. 1. Notenzeile, zweiter Accord

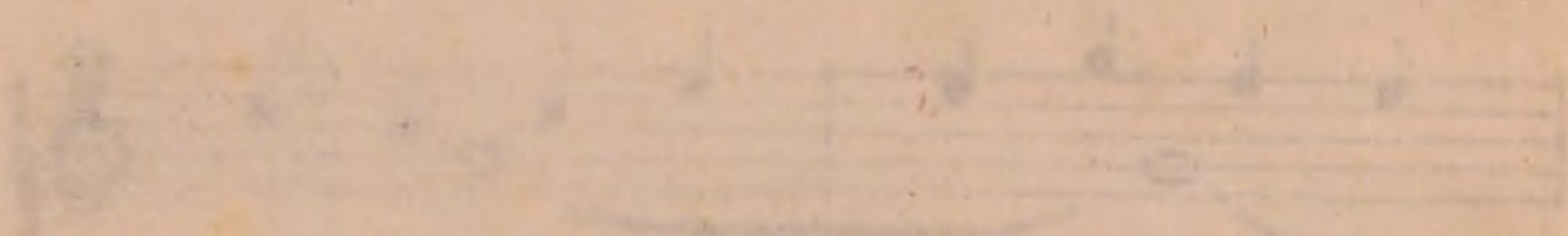
statt:



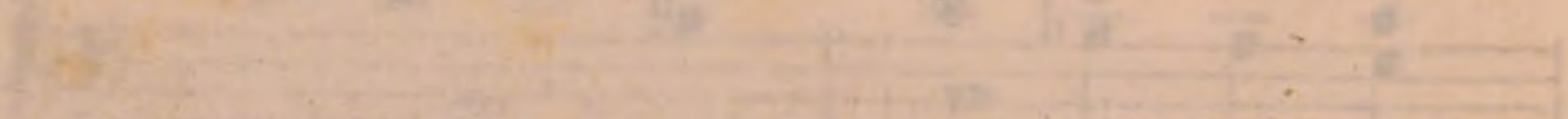
lese:



Veränderung der ersten Ausgabe



Nachträgliche Verbesserungen



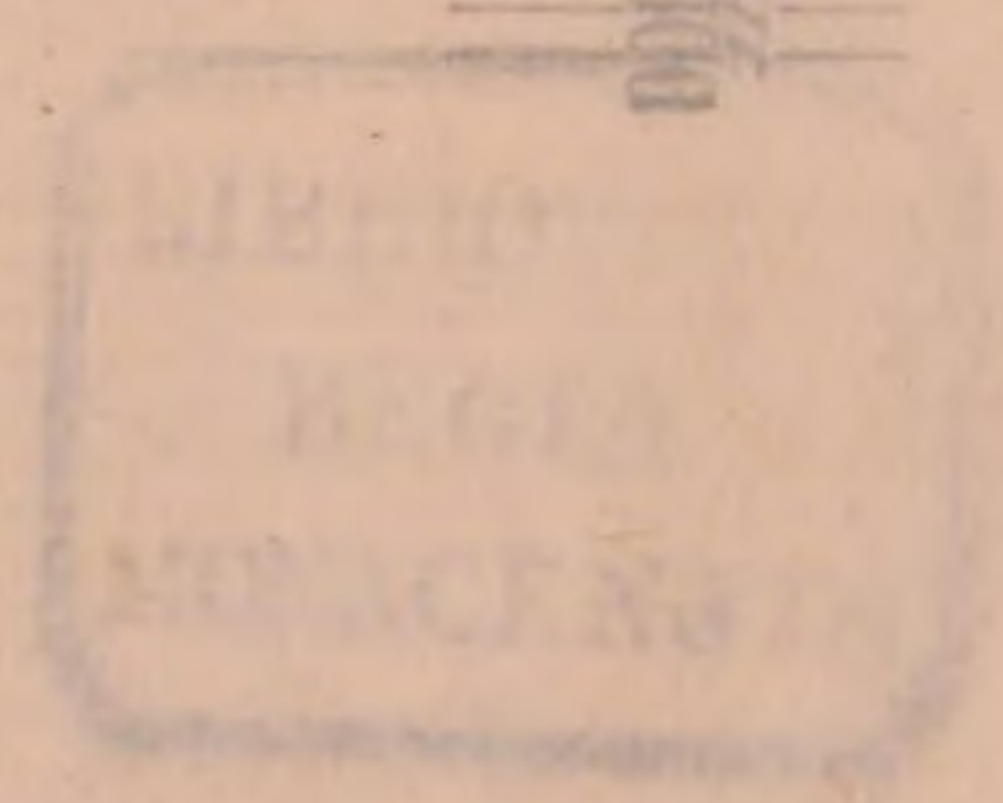
Seite 30, Zeile 6 von oben, statt C-Moll lese C-Moll.
Seite 31, Zeile 2 von oben, statt auf die 4. und 3.,
lese: auf die 4. und 5.
Seite 37, Zeile 12 von oben, die Bezeichnung statt:
 $\frac{3}{2}$ p $\frac{3}{2}$ lese: $\frac{3}{2}$ p $\frac{3}{2}$ $\frac{3}{4}$.
Seite 39, 2. 36, erste Zeile, statt: Quint-Sept-Ac-
cord, lese: Quint-Sept-Accord.
Seite 39. 1. Notenzeile, zweiter Accord



lese:



statt:



Wiss, H. B.,

Kleine Harmonie-Lehre für Liebhaber und Freunde der Tonkunst und zunächst
für Schul-Praparanden

Speyer 1844

Mus.th. 3693

urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599774-5